

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉGYPTOLOGIE - 124

Juin 1992

ISSN 0037-9379

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉGYPTOLOGIE

RÉUNIONS TRIMESTRIELLES COMMUNICATIONS ARCHÉOLOGIQUES

N° 124 Juin 1992

ASSEMBLÉE ORDINAIRE
DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE
D'ÉGYPTOLOGIE

17 juin 1992

Mme Véronique Laurent, secrétaire, donne lecture du procès-verbal de la précédente Assemblée ordinaire du 21 mars 1992 (BSFE 123), aucune observation n'est formulée.

Membres excusés

M. Pascal Carapalis, Le Dr. Jean Chauvin, Mme Claude Crozier, M. Jean-Claude Degardin, M. Pierre Fontaine, M. Philippe Gérard, le Pr. Grimal, M. Maurice Guilloux, le Dr. Didier Hagenmüller, M. Jean-Philippe Lauer, le Pr. Jean Leclant, M. Arpag Mekhitarian, M. Edouard Michel, le Pr. Jean Murat, M. Olivier Parent, M. Bernard Poyau, Mlle Marie-Louise Ryhiner, Mlle Blanche Saigre, le Pr. Roland Tefnin, Mme Marie-José Tachon-Sudrie, le Pr. Heerma van Voss.

Nouveaux membres

Mme Evelyne De Almeida, M. François Baumgart, Mlle Sandrine Bernadeau, Mlle Sophie Blanic, M. Stéphane Bories, M. Gilles Delpech, M. Ivan Guermeur, Mlle Zizette Habib, M. Daniel Lebidois, M. Sylvain Le Loarer, M. Olivier Parent, Mme Sabine Taulaigo, Mme Claudine Vincent, M. Yann Wissocq, Johannes Gutenberg Universität à Mayence, Tropismes à Bruxelles, Universität Würzburg.

Nouvelles de la Société

Nous avons le plaisir de vous faire savoir que notre Vice-Président, le Professeur Jean Leclant, Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, est nommé Docteur Honoris Causa de l'Université de Bologne. Il a été promu au rang de Commandeur dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

Nouvelles de l'Égyptologie

— En Abydos, Le professeur David O'Connor a fait une trouvaille «étonnante» au sens racinien du terme, celle de douze «tombes» de bateaux. Ensevelies dans des mastabas de briques crues, les douze barques de 15 à 18 mètres de long sont rangées le long du mur nord-est de l'enclos funéraire de Khasekhemouy, à Shunet el-Zibib. Elles datent donc de la IIe dynastie et sont vieilles de quelque cinq milles ans.
— Il faut aussi signaler la poursuite du dégagement de la grande avenue de procession amonienne entre Louqsor et Karnak. Les Egyptologues égyptiens ont déblayé 70 nouveaux sphinx sur les 800 qu'ils attendent!

Colloques et conférences

— Le colloque international sur «Les problèmes institutionnels de l'eau en Égypte et dans l'Antiquité Méditerranéenne» se tiendra au château de Vogüé, en Ardèche du 24 au 28 juin 1992.
— Un symposium international consacré aux «Rapports interrégionaux en Afrique du Nord-Est durant la Préhistoire Récente» se tiendra en Pologne à Dymaczewo, près de Poznan du 8 au 12 septembre 1992. Ce symposium intéresse aussi bien les égyptologues que les nubiologues.
— La VII° Conférence d'Etudes Méroïtiques s'ouvrira à Berlin, le 19 septembre 1992.

Expositions

— «L'Eternité au temps des Pharaons» à Bordeaux, 20 cours Pasteur, du 5 juin au 20 septembre 1992.
— «Gott, Mensch, Pharao», Künstlerhaus, Wien I, Karlsplatz 5, du 25 mai au 4 octobre 1992, à Vienne, Autriche.

Nécrologie

Le Professeur Ricardo Caminos est mort à Londres le 26 mai dernier dans sa 76e année. Argentin d'origine, le Professeur Caminos, disciple de Sir Alan Gardiner était un hiératisant, un épigraphiste et un philologue de très grande valeur. Publiés en 1954 ses *Late Egyptian Miscellanies* demeurent un ouvrage indispensable pour les égyptologues. Après avoir enseigné de très nombreuses années à Brown University à Providence aux États-Unis, Ricardo Caminos s'était retiré en Angleterre. Il habitait aux Doughty Mews, un pavillon mitoyen du siège de l'Egypt Exploration Society pour laquelle il a beaucoup travaillé. En la personne de Ricardo Caminos, l'Egyptologie perd un très grand savant.

Publications récentes

Parmi les ouvrages qui nous sont récemment parvenus:
— Bulletin de la Société française des Fouilles de Tanis, n°5 - 1991.
— Meroé VIII, Institut des Études Orientales, Moscou.
— La Revue Vestnik, I° trimestre 1992.
— Valeurs phonétiques des signes hiéroglyphiques d'époque gréco-romaine, Institut d'Égyptologie, Université Paul Valéry, Montpellier III.
— Claude Traunecker: Les Dieux de l'Egypte, coll. Que sais-je?, n° 1901, P.U.F., mars 1992.
— Marie-Ange Bonhême, L'art Egyptien, coll. Que sais-je?, n° 1909, P.U.F., juillet 1992.

UNE ANNOCIATION FAITE À MARIE AU MONASTERE DES SYRIENS

(Une découverte de l'I.F.A.O., faite en mai 1991).

Paul VAN MOORSEL
Alphen aan den Rijn (Pays-Bas)

En plein milieu du Ouadi Natroun, l'ancien désert de Scété, à environ cent kilomètres du Caire, est situé Deir es Sourian, le monastère des Syriens (Fig.1). Il se dresse tel un navire bien chargé, qui aurait un jour, il y a très longtemps, jeté l'ancre dans le désert. A la fin du mois de mai 1992, j'ai quitté, avec beaucoup de regrets, le bord de ce navire. Les moines que j'abandonnais secouaient la tête: ils auraient tant voulu m'entendre encore leur parler des traces que le passé a laissées dans leur monastère. Leur intérêt pour celui-ci s'était

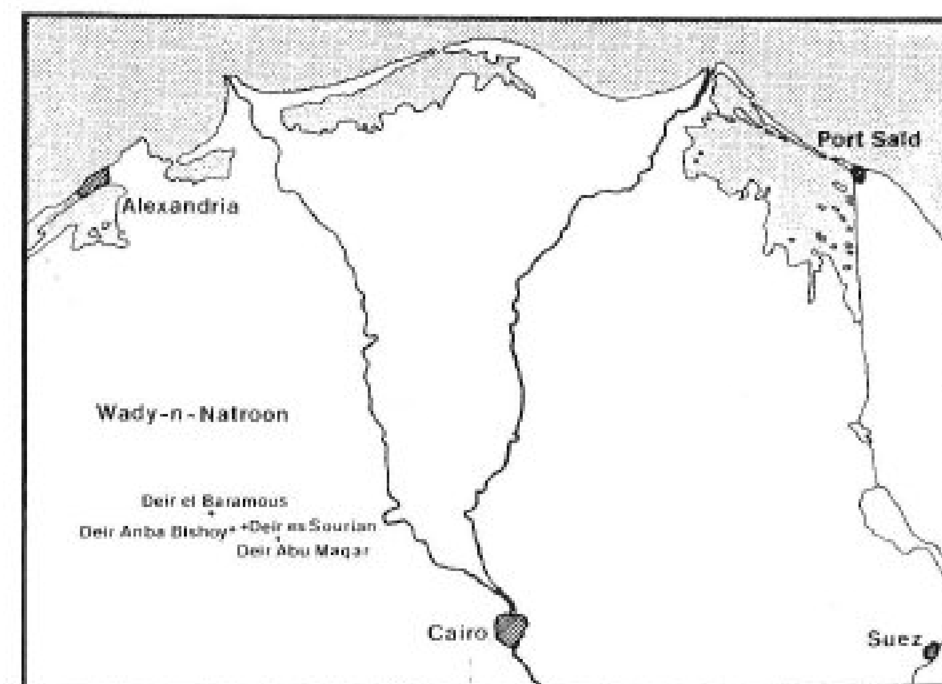


Fig. 1. — Le Ouadi Natroun. (carte Mat Immerzeel)

accru après la découverte dont je vais parler ici ce soir. Cette découverte devrait en fait inciter à des recherches plus poussées, car nous n'avons fait, l'année dernière, que soulever un coin du rideau. C'est ce que je vais essayer de vous expliquer. Mais, vous le savez: toute découverte amène de nouvelles questions. Et il en est également ainsi, dans ce monastère qui portait au neuvième siècle le long titre de «Maison de la Mère de Dieu des Syriens de Saint Bishoy, qui est située dans le désert de Scété» [1].

Effectivement notre monastère se trouve tout près de celui de Saint Bishoy. Nous avons appris d'une autre source qu'il a dû surgir au début du sixième siècle, en tant que refuge pour les habitants qui n'étaient plus les bienvenus à Saint-Bishoy [2]. Dès le début, ce monastère a été dédié à la Vierge Marie, probablement pour bien préciser le parti choisi par les habitants de ce refuge lors d'une dispute sur l'Incarnation [3]. Pourtant, cette dispute avait perdu tout sens pendant la première moitié du septième siècle, comme cela nous est démontré par le fait que le patriarche copte Benjamin lui-même a alors laissé restaurer les deux (!) monastères: celui de Saint Bishoy, tout comme celui de «la Vierge Marie de Saint Bishoy» [4]. Ils devaient donc être habités tous les deux à cette époque. Mais étant donné que la différence d'opinion théologique avait cessé d'exister, le refuge n'avait évidemment plus de raison d'être. De cette façon, la place du monastère de «la Vierge Marie de Saint Bishoy» était libre pour de nouveaux habitants.

Ceux-ci furent des chrétiens d'origine syrienne, mais qui habitaient cependant en Égypte. Cette transaction a dû avoir lieu au huitième siècle. Les Syriens achetèrent le monastère au Patriarche copte et laissèrent des moines syriens s'y installer. De là le long titre de «Maison de la Mère de Dieu des Syriens de Saint Bishoy, située dans le désert de Scété» [5]. A l'heure actuelle, nous le connaissons sous la courte appellation de «Deir es Sourian». On pourrait penser que les Syriens, en prenant place dans ce monastère, y auraient aussi rencontré une église. Rien n'est plus évident. Dans quelle mesure pourrait-on en déceler des traces dans l'église actuelle? (Fig.2) C'est là une des nombreuses questions à laquelle je n'avais pas encore répondu lors de mon départ de Deir es Sourian. Evelyn White ne conçoit pas l'origine de l'église actuelle comme antérieure à

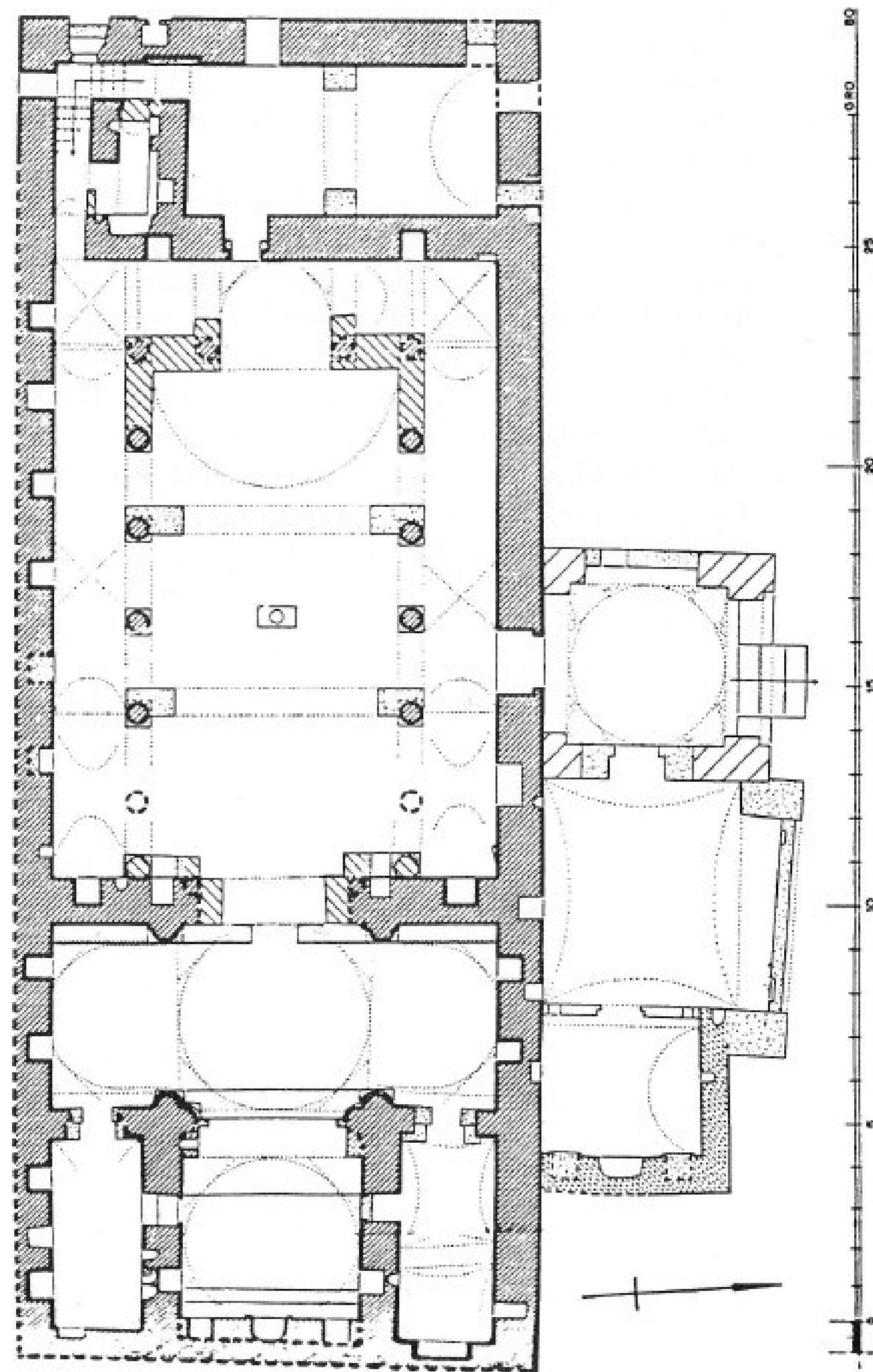


Fig. 2. — Plan de l'église de Deir es Sourian. (plan P. Grossmann)

826 - 830 [6]. Au contraire notre contemporain Peter Grossmann vient de me communiquer qu'il considère l'origine du bâtiment comme étant presque de deux-cents ans plus ancienne, à l'époque du pape Benjamin [7]. Pour notre recherche sur la datation des peintures murales, c'est une hypothèse importante.

L'ancienne église de Deir es Sourian est de type basilical. On remarque particulièrement la structure tripartite du Sanctuaire, sur lequel, à l'ouest, se joignent respectivement un dit«Hurus» et un «Naos» aux trois nefs. A la fin de la partie ouest, nous pouvons de surcroît observer une dite «returned aisle», une caractéristique copte. Jusqu'à présent règne l'incertitude sur la date de création de l'Hurus dans sa forme actuelle, avec ses deux semi-coupoles (une à gauche, une à droite), qui -selon M. Grossmann- ne montrent plus leur forme originelle [8]. Il s'agit là d'une question essentielle, étant donné que, dans ces semi-coupoles, se trouvent deux des trois peintures étudiées par nos prédécesseurs: des érudits comme Strzygowski, Evelyn White, Monneret de Villard, comme Jules Leroy qui a travaillé ici en 1972, et comme Lucy-Ann Hunt, la chercheuse la plus récente. La semi-coupole ouest, qui pénètre dans la «returned aisle», est sans doute une adjonction de date ultérieure. Elle est plus haute que les deux précédentes, plus étroite et moins profonde. Cette semi-coupole existait déjà depuis longtemps lorsque les trois peintures de l'église dont nous allons parler d'abord, ont été réalisées. Celles-ci présentent toutes des scènes de la vie de la Sainte Vierge. Mademoiselle Hunt date ces peintures aux environ de 1225 [9].

La semi-coupole sud de l'Hurus comprend une double composition: à gauche nous voyons une reproduction simple de l'Annonciation, à droite une représentation riche, de la Naissance du Christ. Pour regarder le thème suivant dans la chronologie biblique, nous devons quitter l'Hurus. Dans la semi-coupole ouest on a représenté l'Ascension du Christ (Fig. 3). Cette partie ne se trouvait déjà plus en parfait état à l'époque de Strzygowski, mais elle était récemment encore bien reconnaissable.

Pour terminer, nous pouvons observer, dans la semi-coupole nord de l'Hurus, la peinture de la mort de la Vierge, dans un état tout aussi médiocre. Toute personne qui parlait habituellement des peintures murales du monastère syrien se référait immanquablement à



Fig. 3. — L'Ascension avant l'incendie. (d'après J. Leroy, pl. 125)

ces trois oeuvres. Ce cycle, de dimension modeste, présentait cependant assez d'intérêt pour être apprécié. Une des plus grandes publications qui lui a été consacrée, est celle de Jules Leroy, qui a paru, posthume, en 1982 [10]. On peut comprendre notre frayeur, lorsque la nouvelle parvint d'un incendie qui avait endommagé l'une des peintures. Cela se passait en 1988. Pour une raison encore inconnue, un jour, la petite salle à l'ouest de l'église s'était enflammée. Le feu se propagea jusqu'à l'église où il put être rapidement maîtrisé par l'un des moines. Suite à cet incendie cependant, la partie médiane du Christ dans la peinture de l'Ascencion était tombée en morceaux (Fig. 4). Les moines craignaient que d'autres parties ne cèdent également. C'est pourquoi ils décidèrent de convier les successeurs de Jules Leroy à faire tout ce qui était en leur pouvoir pour fixer les restes de l'Ascension et pour nettoyer la semi-coupole. Le premier mai 1991, nous nous sommes installés dans le Ouadi Natroun, en tant qu'hôtes de sa Sainteté le Pape Chenouda.

Peu après, j'ai pu, en compagnie du restaurateur Michel Wuttmann, monter à l'échafaudage et constater que nous contemplions



Fig. 4. — Le Christ après l'incendie.
(photo M. Immerzeel)

un ravage. Wuttmann l'a exprimé lui-même dans son rapport: «La peinture…(-)… était totalement décollée et n'était plus maintenue que par les recouvrements, en bordure, de l'enduit du mur et par la manière dont les différentes parties se bloquaient mutuellement, à la manière des claveaux d'une voûte…» [11]. Le nettoyage des restes de l'Ascension fut effectué en deux phases: à l'aide d'un jet d'air comprimé, puis ensuite en utilisant une solution d'éthanol-acétone et un peu d'ammoniaque [12]. Le résultat atteint n'était pas vraiment brillant, mais cependant satisfaisant. Tout au contraire, comme nous l'avons déjà dit, les restes de la scène de l'Ascension se détachaient de leur fond et cela nous posait plus de problèmes. La meilleur façon de prévenir le détachement serait, pensions-nous, de transporter cette scène d'Ascension endommagée sur un nouveau support. Pour cela nous aurions d'ailleurs besoin d'une permission spéciale du Service

des Antiquités. Et une telle procédure, nous le savions, demande inévitablement du temps.

Cette procédure pouvait être accélérée si nous pouvions fournir des arguments convaincants. Et la chance a voulu que nos prédécesseurs ont pu nous y aider. A la fin du siècle dernier, Strzygowski avait fait une découverte qui se révèlerait être importante pour nous. Il avait en effet observé comment, à travers la scène de l'Ascension, et surtout au-dessus de la tête de l'apôtre André, une petite «échappée» livrait un aperçu sur une peinture plus ancienne (Fig. 5). Dans cette petite échappée, Strzygowski pensait reconnaître un détail d'un ange tenant un bâton dans la main. Il vit davantage. A gauche, au-dessus des apôtres Jacques et Jean, il observa une tête barbue [13]. Plus tard, en haut à gauche, un buisson avait été découvert également, qui était encadré de petits points rouges (Fig. 6). Spontanément, mais avec des réserves, en 1972, la tête barbue fut attribuée à Saint-Pierre [14].

Que dire de l'état dans lequel se trouvaient ces fragments plus anciens en 1991? Bien sûr le mortier avait conservé une forte adhérence sur la brique cuite de la semi-coupole, mais la couche



Fig. 5. — «échappée» auprès de St. André (d'après J. Leroy, pl. 132).

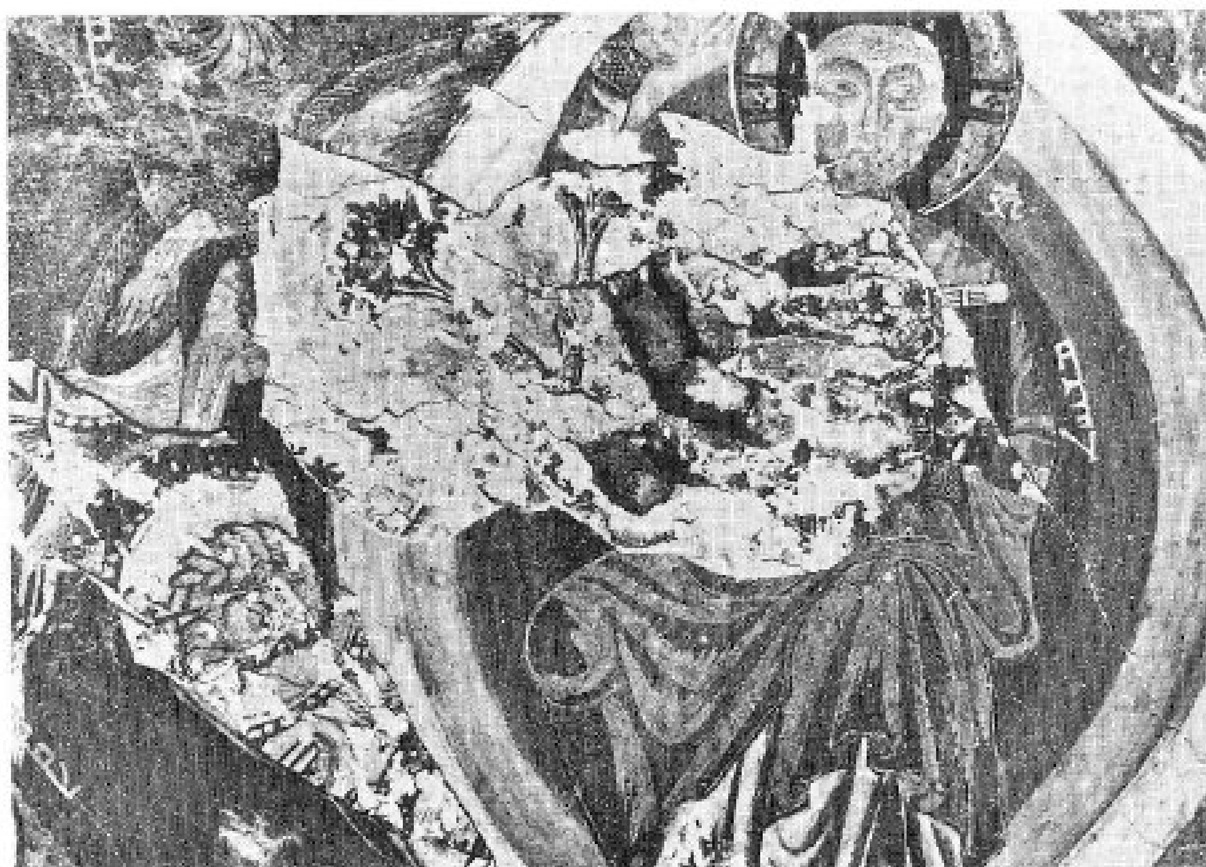


Fig. 6. — «échappée» auprès des Sts. Jean et Jacques. (d'après J. Leroy, pl. 127)

picturale était fortement écaillée [15]. Cette couche inférieure se révèlerait-elle être assez importante pour être mise à jour et fixée? Si c'était le cas, alors nous possèderions même deux arguments pour enlever du mur les restes de la scène de l'Ascension: d'un côté, l'idée qu'autrement il n'était plus possible de sauver l'Ascension, d'autre part l'opinion qu'une peinture plus ancienne d'importance se perdrait ainsi à jamais. Mais encore: la peinture plus ancienne présentait-elle vraiment une grande valeur?

Entre-temps, nous étions le 9 mai, nous n'avions plus qu'environ trois semaines avant la fin de notre campagne. Le Service des Antiquités, qui avait déjà fait preuve d'intérêt auparavant, nous envoya ce jour-là une nouvelle délégation. Comment pourrions-nous fournir un argument supplémentaire à ces messieurs plein de bonnes intentions à notre égard?

Déjà avant leur arrivée, le restaurateur Michel Wuttmann avait élaboré et exécuté le plan suivant: aux endroits où des parties de l'Ascension étaient tombées, consolider la couche maintenant apparente par une solution concentrée de Paraloïd B-72 dans l'acétone pour lier entre elles les écailles [16].

Quand les visiteurs du neuf mai arrivèrent, Wuttmann attira leur attention sur la petite échappée, dans lequelle Strzygowski pensait reconnaître le détail d'un ange portant un bâton. Il nettoya cette petite échappée, puis garanti par une autorisation spéciale, il ouvrit encore, juste au-dessus, une autre échappée, qu'il nettoya également (Fig. 7). Ensuite il enleva juste au-dessus de là une partie de la pellicule Paraloïd B-72 déjà citée, et avec cette pellicule, toutes les suies. Ainsi put apparaître la tête de l'ange, dont Strzygowski avait déjà supposé l'existence (Fig. 8). Notre enthousiasme était sans bornes et gagna aussi les Messieurs du Service des Antiquités. Ce même jour encore, ils ajoutèrent à notre demande au Services, leurs recommandations et emportèrent celle-ci au Caire.

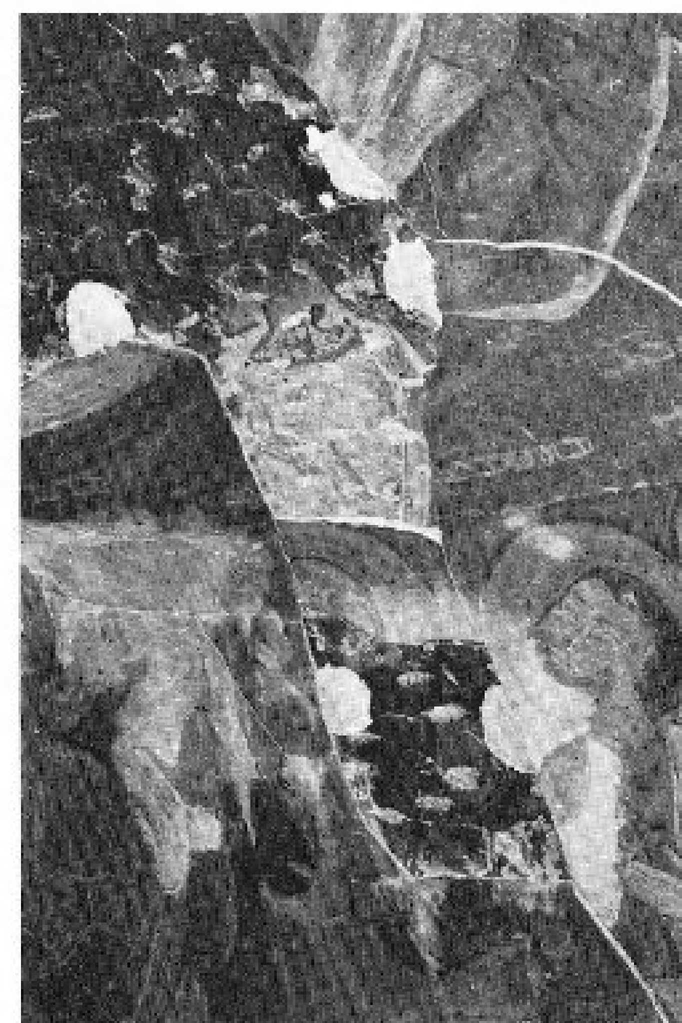


Fig. 7. — début de la découverte. (photo Abuna Youssab el Souriany).

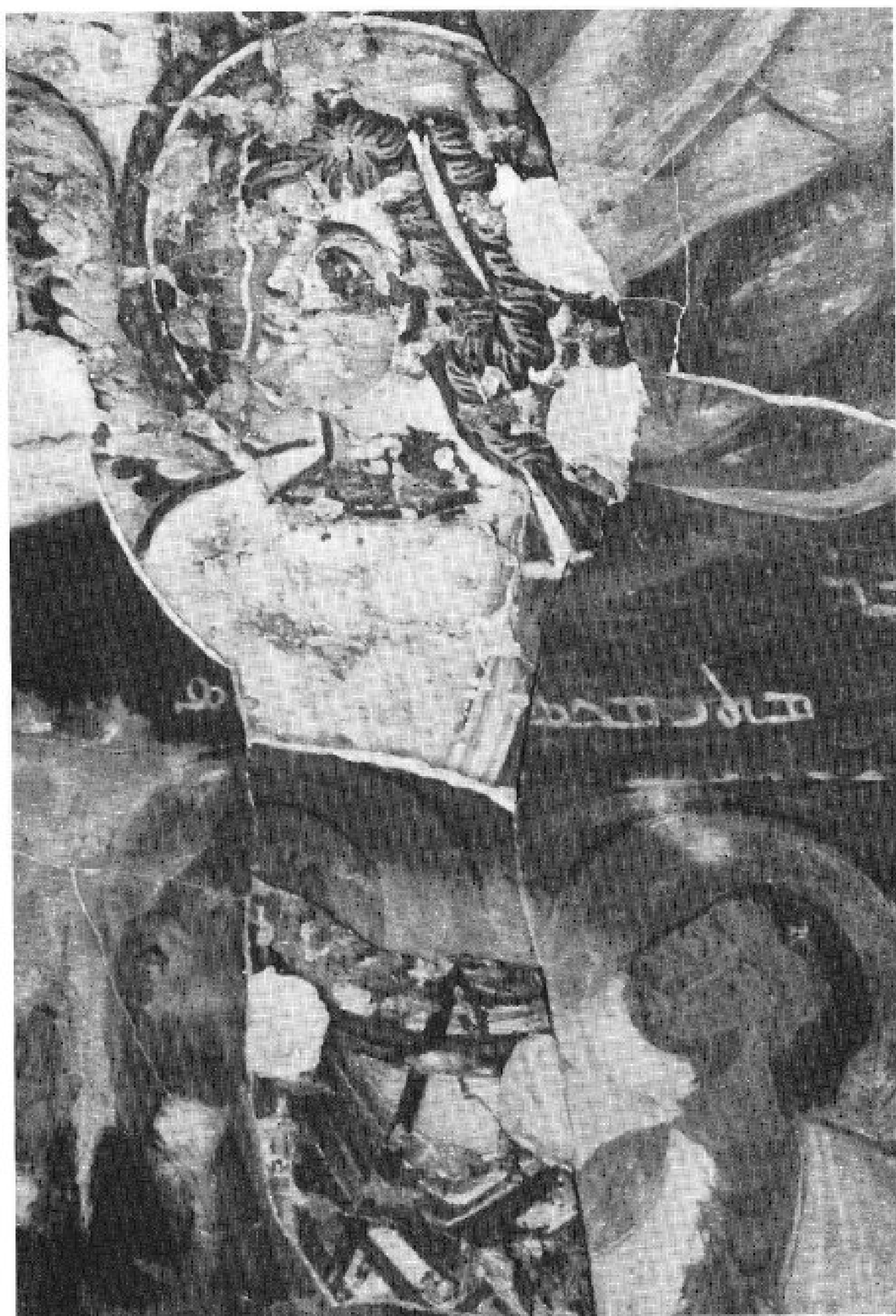


Fig. 8. — Gabriel (le 9 mai 1991). (photo Abuna Youssab el Souriany).

Nous mêmes restions sur place, les nerfs à vif. La tension s'accrût après que nous ayons obtenu la confirmation que la couche inférieure représentait une peinture de grande importance. Car Wuttmann poursuivait son nettoyage sur le terrain, là où la partie médiane du Christ montant au ciel avait disparu. Ainsi mit-il à jour, à gauche de la tête de l'ange, le haut de la tête d'une femme, vêtue de bleu. Ensuite à sa gauche, venait la tête barbue, que nous supposions être celle de Saint-Pierre, et à côté de lui, un autre homme. Au-dessus de ce dernier, le buisson entouré de rouge était de nouveau visible. Au sommet de la scène centrale resurgissait une architecture urbaine très fantasque, dont le but évident était de donner plus de relief et de couronner le centre de la représentation (pl.1). Nous avons discuté longuement sur l'iconographie de cette couche inférieure, dont la plus grande partie, après tout, était encore cachée par les restes de l'Ascension. Aurait-ce été aussi une Ascension? Ceci était fort improbable, étant donné l'architecture à l'arrière-plan. Serait-ce alors une Présentation de Jésus au Temple? L'architecture s'y prêterait en tous cas davantage. Mais il existait encore une troisième hypothèse: celle d'un de nos deux assistants coptes. Celui-ci, le Père Arsène el-Anba Bola, nous prédit que nous trouverions ici une Annonciation, entourée de quatre prophètes. A gauche, en effet, nous pouvions déjà voir le buisson ardent. L'homme en-dessous devait donc être Moïse. A sa droite, nous pourrions identifier un autre prophète, mais en aucun cas Pierre. Au milieu, nous pouvions nous attendre à voir la Vierge et Gabriel, et à droite, encore deux autres prophètes. De ce dernier duo, on ne percevait encore rien. Mais cela n'allait pas durer longtemps. Car après sept jours d'attente, nous obtînmes le 16 mai la permission d'enlever l'Ascension. Tout-de-suite, nous commençâmes l'entoilage par trois couches successives de gaze. Une quatrième couche devait servir pour l'ancrage à une structure de courtes baguettes de bois et de plâtre qui épouse la forme et raidit la peinture. Par-dessus, suivait la pose d'une structure lourde formée de poutres de bois liées à la structure précédente par des plots de bandes plâtrées [17]. Je cite ici de nouveau le rapport du Docteur Wuttmann. Les 21 et 22 mai, lui et ses collaborateurs enlevèrent l'Ascension du mur. Elle fut ensuite pourvue d'un nouveau support, reconstituée et se trouve actuelle-

ment dans la nef latérale sud de l'église, en attendant sa place définitive.

Grâce à cette opération, nous avions pu dévoiler le secret dissimulé pendant sept siècles derrière la scène de l'Ascension: une Annonciation d'une grande richesse, d'un genre exactement identique à ce que nous avait prédit le Père Arsène el-Anba Bola, c'est-à-dire entourée de quatre prophètes, à gauche Moïse et Isaïe (et non Pierre!), à droite, Ezéchiel et Daniel (pl. 2). Les inscriptions grecques portant leurs noms ne laissaient aucun doute quant à leur identité. Bien que la Vierge soit représentée trônante, on peut parler d'une isocéphalie rigoureuse dans la composition. La représentation elle-même est exécutée en couches épaisses, à l'aide de grosses brosses, tandis que la bordure décorative trahit une technique plus subtile. Tous les personnages, surtout leurs visages, sont entourés de contours blancs. Nous voyons des visages pleins et rougissants, de grands yeux, d'épais sourcils plutôt rehaussés, de longs nez, de petites bouches, toujours pourvues d'un fort menton. Mains et doigts sont longs et élégants. Tous sont auréolés d'un grand nimbe, bordé d'une rangée de petites perles, et qui a conservé, ici et là, sa teinte claire originelle. Tension et équilibre forment la force de cette composition; la gamme est vivante.

Tel un messager de type classique, Gabriel se dirige vers la Vierge, portant un bâton cruciforme (pl. 3). Sa main droite fait le geste de parole. Tout près, devant lui, on peut voir, écrit en grec, le salut qu'il adresse à la Vierge: «Salut, comblée de grâce, le Seigneur est avec vous» (Luc 1,28). A remarquer la similitude de notre Gabriel avec l'ange de la vision d'Ezéchiel dans le Par. Gr. 510 [18].

La Vierge se tourne vers Gabriel, sans vraiment le regarder cependant. Les teintes bleues de son maforion et de sa tunique répondent au bleu plus clair du pallium de Gabriel. Malheureusement, la partie près de son oeil gauche est tellement abîmée, que nous ne pouvons plus affirmer avec certitude ce que la Vierge tient dans sa main gauche recourbée. Il est tout aussi impossible de préciser quelle petite créature ailée arrive là en volant vers elle. La Vierge tient la main droite ouverte sur sa poitrine, en signe d'acceptation du message divin, Entre elle et l'ange, sur un petit pilier à chapiteau feuillé est posé un réceptacle d'où sort une plume bleue se dressant

vers le haut. Un encensoir? [19] Ou serait-ce plutôt la corbeille d'une Vierge fileuse? Dans se dernier cas l'énigme près de son oeil gauche serait résolue!

A côté de la Vierge, Isaïe a obtenu la place d'honneur. Il porte une barbe et une chevelure épaisse, bleue-grise et à l'apparence d'écailles. Sa main droite fait le geste de parole que nous retrouverons chez les deux prophètes suivants. Lui et les autres prophètes tiennent un rouleau ouvert de la main gauche. Au-dessus, autour du coude pend le pallium de couleur rouge d'Isaïe, rendu de façon très plastique. Tous les textes sont exprimés en langue bohaïrique. Voici une traduction de celui d'Isaïe: «Voici, la Vierge concevra et va enfanter un fils, qu'on appellera Emmanuel». (Is. 7, 14b).

Moïse a énormément souffert de l'incendie. De sa tête levée, ne sont bien conservées que la chevelure brune bouclée et la barbe. On retrouve la couleur rouge du pallium de son voisin sur sa tunique. Le pallium de Moïse est de teinte bleue, il couvre les deux épaules et tout comme celui d'Isaïe, au-dessus du coude, il épouse fortement la forme du bras. Sa prophétie fait allusion au buisson ardent. Il s'agit ici d'une variante à l'Exode 3,2: «J'ai vu le buisson, tandis que le feu y jaillissait, mais il ne se consumait pas.» Déjà, chez les Pères de L'Eglise, le buisson ardent fut interprété comme une préfiguration de l'Incarnation.

Ezéchiel a été mieux préservé, malgré les détériorations près de ses cheveux, son nez et sa bouche. Sur ses vêtements nous retrouvons le rouge des deux prophètes précédents: sur la tunique que l'on perçoit bien surtout près de l'épaule gauche, et qui n'est recouverte que partiellement par un pallium réalisé dans des tons clairs. Les mots d'Ezéchiel nous portent vers sa description du porche extérieur du Sanctuaire du Temple, face à l'Orient. «Il était fermé», pouvons-nous lire dans Ezéchiel, 44, 1. A ces mots se joint donc notre texte, avec ses variantes et ses abréviations: «Et le Seigneur me dit: Ce porche sera fermé et personne n'y passera, sauf le Seigneur, le Dieu d'Israël.» Nous retrouvons l'application allégorique de ce texte de la Bible dans les hymnes de l'Orient chrétien.

Un Daniel d'apparence jeune, vêtu à la mode phrygienne, ferme la composition à droite. Sa prophétie est une interprétation libre de Daniel, 2,32 et sert également à louanger le caractère divin de la

conception de Jésus: «je regardais une pierre qui fut frappée du rocher, sans qu'une main d'homme l'eût touchée.» — Je remercie mon collègue, le professeur Peter Nagel de l'Université de Halle-Wittenberg pour ses traductions de ces inscriptions bohaïriques et pour ses commentaires.

Une découverte comme celle dans la semi-coupole ouest à Deir es Sourian se prête naturellement à plus de commentaires que ceux de l'iconographe et de l'iconologue. Elle requiert tout d'abord une datation, ou plus largement: l'adhésion à une culture. Quels moyens d'aide pouvons-nous utiliser pour donner des réponses à ceci? — Je vous ai déjà laissé entendre au début quelle est l'hypothèse de M. Grossmann quant à l'origine de l'architecture qu'il date vers 650. Nous savons ensuite que ce peintre n'a pas pu être invité immédiatement après l'achèvement de cette église. Mais alors, combien de temps après? - L'histoire du style ne peut guère nous aider, parce que l'on ne dispose, pour le moment, que de peu de matériaux de comparaison. Nous connaissons les paysages architecturaux de la Grande Mosquée de Damas, que l'on peut dater vers 715 [20]. Mais à mon avis, même ceux-ci ne peuvent nous procurer de certitude absolue.

Cependant nous ne devons pas abandonner tout espoir. Nous savons en effet que sous l'une des deux autres peintures à Deir es Sourian, la Dormition de la Vierge, il existe également une couche antérieure. Cette Dormition est en très mauvais état. Les fentes sont nombreuses et paraissent être très profondes. Strzygowski, tout en haut, avait déjà vu une bordure de perles d'une époque lointaine apparaître à la surface. A cet endroit, actuellement d'autres parties de la Dormition menacent de tomber. Si je considère ce danger comme réel, et si j'établis aussi que l'Annonciation récemment découverte demande à être placée dans son contexte de l'histoire de l'Art, alors la question de savoir ce que l'on doit faire ici, semble être une question rhétorique.

Dès la première prise de connaissance, le travail du maître de la grande Annonciation, ressemble aux oeuvres de style hellénistique. On ne peut pas directement le placer dans l'héritage des peintres coptes. Il révèle une autre source d'inspiration. De plus, on a tendance à penser que cet homme a peint comme si la coupe

de l'Iconoclasme avait passé loin de lui. Eh bien: lorsque de telles suppositions nous viennent à l'esprit, alors il est sûrement dans l'intérêt de l'Histoire de l'Art Chrétien de tout le Moyen-Orient et pas uniquement celle de l'Égypte, de rechercher toutes les données possibles présentes dans le Monastère syrien, qui peuvent contribuer à l'indentification du maître de l'Annonciation. Le rideau n'est que partiellement levé![21, 22]

NOTES

---

1. British Museum, Add. 14.487 fol. 71b. Voir W. Wright, *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum*, vol. 1, Londres, 1870, p. 153.
2. H. G. Evelyne White, *The monasteries of the Wâdi 'Natrûn*, Part II, New York, 1973, p. 232.
3. H. G. Evelyn White, o.c., pp. 234-235.
4. F. Wüstenfeld (Ed.), *Macrizi's Geschichte der Copten*, Hildesheim-New York, 1979, p. 48.
5. Voir note 1.
6. H.G. Evelyn White, o.c., p. 301, note 5.
7. Lettres de M. P. Grossmann du 4 et du 26 juin 1992.
8. M. P. Grossmann dans son message du 13 juin et dans sa lettre du 26 juin 1992.
9. L.-A. Hunt, Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to mid-Thirteenth Centuries, *Cahiers Archéologiques* 33(1985), p. 125.
10. J. Leroy, *Les peintures des Couvents du Ouadi Natroun*, le Caire, 1982. Le lecteur y trouvera l'Annonciation et le Naissance du Christ sur les Planches 107-124, l'Ascension sur les Planches 125-135 et la Dormition de la Vierge sur les Planches 136-146.
11. M. Wuttmann, *Mission d'Étude et de Restauration des Peintures Coptes au Wadi-Natroun / Rapport sur les travaux effectués en mai 1991 à Deir-Amba-Bischoi et Deir el-Sourian*, I.F.A.O., le Caire, le 15 juillet 1991, p. 6. Cf. *BIFAO*, 91, 1991, 310-315.
12. M. Wuttmann, o.c., p. 7.
13. J. Strzygowski, Der Schmuck der älteren el-Hadra Kirche im syrischen Kloster der sketischen Wüste, *Oriens Christianus* 1(1901), p. 363.
14. J. Leroy, o.c., p. 72: «Selon le type on pourrait penser à une figuration de saint Pierre, mais toute hypothèse serait prématurée.» (Voir aussi L.-A. Hunt, o.c., p. 120: «Perhaps St. Peter»).
15. M. Wuttmann, o.c., pp. 6-7.
16. M. Wuttmann, o.c., p. 7.
17. M. Wuttmann, o.c., pp. 9-12.
18. Voir H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale du VIème au XIVème siècle*, Paris, 1929, Pl. LVIII. Ce manuscrit date de la fin du 9ème siècle.

19. Voir D. Bénazeth, *L'art du métal au début de l'ère chrétienne*, Paris, 1992, p. 86 (No.E 11916 (5) de l'Inventaire du Louvre).

20. Voir J. Lafontaine-Dosogne, *Histoire de l'Art Byzantin et Chrétien d'Orient*, Louvain-la-Neuve, 1987, p. 98.

21. En ce moment (juin 1992) deux brèves publications ont été dédiées à cette découverte: P. P. V. van Moorsel, *Een mei in Deir es Sourian*, Leyde, 1991, et: Id., Deir es Sourian Revisited, *Nubian Letters* 17 (1991, publ. en 1992), pp. 1-13 (élaboration anglaise de la publication précédente, avec résumé en Arabe). Une contribution de M. P. Grossmann (aussi à publier dans *Nubian Letters*) est en préparation.

22. Traduction: Gwénaële Immerzeel-Diascorn.

Assistance: outre les collègues déjà mentionnés dans mon texte, Deir es Sourian: Lucinda Dirven, Mat Immerzeel, Karel Innemée, Pierre Laferrière et Jacques van de Vliet.

Figure no. 2: d'après P. Grossmann, *Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen uns verwandte Typen in Oberägypten*, Glückstadt, 1982, p. 113.



Pl. 1. — La partie découverte avant le 15 mai 1991 (photo Abuna Youssab el Souriany)



Pl. 2. — L'Annonciation après le 22 mai 1991. (photo M. Immerzeel).



Pl. 3. — La Vierge et Gabriel. (Photo M. Immerzeel).

LE PROFANE ET LE SACRÉ DANS L'ART RUPESTRE SAHARIEN

A. MUZZOLINI
Toulouse

L'ambition du préhistorien, comme celle de l'historien ou de l'égyptologue vise à reconstituer ce que l'École des Annales, qui en a proclamé la nécessité, appelait l'«histoire globale» ou «totale»: celle des communautés humaines du passé dans tous leurs aspects, changeants ou permanents. Les restes qu'elles nous ont laissés nous permettent d'abord une approche, plus ou moins complète suivant les groupes, de leur culture matérielle, des structures économiques et sociales, des savoirs technologiques accumulés. Tout cela cependant n'explore que l'univers profane de ces groupes, et nous laisse, au sens propre du terme, *pro fano*, devant le temple. Or nous entendons y pénétrer. Mais l'univers du sacré est beaucoup plus mystérieux. Il l'était déjà dans les esprits et les coeurs des hommes du passé, et il l'est encore plus pour nous qui prétendons, longtemps après, retrouver leurs croyances.

Pour ce faire, l'historien ou l'égyptologue disposent soit de quelques textes sacrés fondamentaux, soit tout au moins de documents historiques laissant entrevoir comment le sacré informait la sphère profane. Ou bien, en ethnographes du passé, ils cherchent à retrouver les mythes et les récits qui éclairent, indirectement, le monde spirituel. Le préhistorien, lui, ne peut compter sur rien de tel. Il doit se contenter de trouvailles matérielles, sans commentaire explicatif, et se doit donc d'interpréter lui-même leur sens. Il va tenter de «faire parler» des objets apparemment non utilitaires, des signes, des monuments, des tombes, des répartitions spatiales, des pratiques funéraires…

Un domaine privilégié s'offre à son enquête: l'art. Statues, peintures murales, art mobilier, figurines funéraires, parures, figurations

rupestres, sont légion, souvent riches de détails précis, représentés en mode très réaliste. Or dans les groupes historiques, où nous connaissons le sens et la fonction de ces réalisations, elles ont été largement investies, à toutes les époques, par les thèmes et les valeurs du sacré. Il n'y a aucune raison qu'il n'en fût pas de même dans les sociétés de la préhistoire.

Et en effet la fonction essentielle de l'art, à travers les millénaires, n'a pas été celle de reproduire le monde sensible. Ce n'est là qu'une visée moderne, qui fait figure de curiosité dans l'histoire des arts: née en Grèce, elle ne date, au mieux, que de 2500 ans (et encore devrions-nous discuter si cette reproduction du «réel», comme on l'appelle dans les langues des Occidentaux, constitue vraiment la visée ultime de nos arts dits naturalistes, ou seulement un moyen, elle aussi, pour un autre but). La fonction quasi universelle de l'art, à travers le monde, a été au contraire de clamer «les voix du silence», d'exprimer l'indicible — le sacré, c'est-à-dire le mystère — considéré comme le «réel» véritable, seul important: ce que n'arrivent pas à traduire mots et concepts, l'image le suggère. Mais elle le fait dans un langage qui lui est propre, un code symbolique généralement connu des seuls membres du groupe. Lorsque nous cherchons à le déchiffrer, nous y constatons souvent un mélange déconcertant de signes non figuratifs — dont le sens reste pour nous vraiment incompréhensible — et de représentations d'êtres ou d'objets en style figuratif. Ces derniers, d'expression soit naturaliste soit schématique, peu importe, sont d'abord reconnaissables par nous comme des objets ou des scènes pouvant banalement appartenir à la sphère du profane: c'est leur sens dit «premier», ou «apparent», ou «narratif». Mais ils peuvent, aussi et surtout, signifier quelque entité de l'ordre de l'esprit, c'est leur sens dit «second», ou «profond»: telle peinture peut ne représenter qu'une belle fleur, mais c'est une fleur de lotus, elle peut aussi signifier la renaissance, l'immortalité. Le sens premier ne constitue souvent que l'enveloppe d'un sens sacré caché, le seul réellement visé par l'artiste. Or sans connaissance du code symbolique propre au groupe, il paraît difficile de démêler si l'image se borne au domaine, pour nous quelque peu accessible, du profane et du visible, ou si elle se situe dans celui, plus obscur pour nous, du sacré et de l'invisible.

I. *LE PROBLEME DE L'INTERPRÉTATION*

Les arts rupestres — et parmi eux l'art rupestre saharien ne constitue pas une exception — se heurtent à la même difficulté: c'est le «problème de l'interprétation», aggravé, ici, par le fait que la datation des figurations rupestres est malaisée, et qu'en conséquence leur rattachement à tel ou tel groupe archéologique connu, susceptible de nous fournir des informations indirectes, reste problématique. Un ensemble rupestre constitue une unité sémantique — un «texte» — constituée d'éléments culturels qui ne prennent sens que dans une structure qui les organise suivant un code symbolique — un «langage». Mais comment le «lire», c'est-à-dire retrouver le «sens» d'un texte écrit dans le langage, aujourd'hui perdu, d'une autre culture que la nôtre?

Ambition impossible à réaliser, et tentative illégitime, protestent aussitôt les «déconstructeurs», à la suite de J. Derrida, mais ce dernier ne fait que radicaliser le discours des structuralistes, notamment celui de C. Lévi-Strauss et M. Foucault, qui avaient déjà proclamé la «mort de l'homme».

Pour le structuraliste, en effet, nous ne pouvons chercher à connaître que la structure qui porte le texte, structure quasi intemporelle, contraignante, subie par l'auteur du texte. Le sens que ce texte représentait pour lui nous reste inconnaissable, car l'Autre est irréductible à notre culture. Même une approche préliminaire visant le seul déchiffrement du langage ne peut être entreprise qu'avec les concepts de notre culture, or il n'est nullement assuré qu'ils soient compatibles avec ceux de l'auteur du texte (Derrida poussera à fond cette critique). L'individu historique n'a d'ailleurs aucune importance, l'histoire des cultures ne saurait constituer, au mieux, qu'un cadre de l'étude structuraliste, non sa visée. La quête du sens porté par l'image rupestre s'avère donc, non seulement un rêve inaccessible, mais un projet futile.

J. Derrida va plus loin. Il pourfend d'abord les derniers restes d'anthropocentrisme occidental traditionnel qu'il repère encore chez Foucault (Derrida, 1967-a) ou chez Levi-Strauss (Derrida, 1967-b). Puis il met en place un engin de démolition efficace contre ce qu'il appelle le logocentrisme de la métaphysique occidentale, dominée

par le *logos* — la raison — et articulée sur des oppositions traditionnelles telles que signifiant/signifié, esprit/corps, voix/écriture, nature/société, etc, oppositions que les structuralistes eux-mêmes ne remettaient pas en cause. Derrida (1967-b) affirme au contraire leur contingence. Il expose que toute manifestation d'activité humaine, qu'il appelle «écriture» — réalisations matérielles ou mentales, textes, images rupestres par conséquent, concepts, et plus généralement toute pensée, y compris la conscience de la pensée et du moi — est le produit d'une structure profonde de la psyché, appelée «différance» (ou «trace»). La «différance» doit s'entendre dans les deux sens du verbe différer (retarder et être différent). Elle désigne en effet une sorte d'inconscient collectif, distinct de l'inconscient freudien car il n'a pas d'identité, et évoquant plutôt l'inconscient collectif jungien. Condition de toute pensée, la «différance» reste néanmoins insaisissable, car antérieure à toute pensée (à toute «écriture», à toute conscience, à tout texte rupestre, à tout logocentrisme, etc), et produit en chaque individu les diverses «écritures» perceptibles, sous forme de manifestations toujours déjà différenciées. Il s'ensuit: 1) qu'il est vain de vouloir retrouver un logos originaire commun et universel tel que la raison de la métaphysique traditionnelle, 2) que le sens individuel inclus dans l'«écriture» de l'auteur d'un texte se refère, non à un universel, mais à une «écriture» antérieure d'un autre auteur, ou à une précédente «écriture» du même auteur, de là à un sens antérieur, indéfiniment — ici encore, l'expression «quête du sens» n'a pas de sens, et 3) que les réalisations matérielles et intellectuelles des cultures différenciées étudiées par l'anthropologue, leur histoire, les logocentrismes occidentaux, et finalement toute la métaphysique occidentale, des présocratiques à Heidegger (ce dernier, dûment applaudi, car il avait entamé la «destruction» de la métaphysique), ne sont que produits contingents de la «différance». On les relève «disséminés» à travers les groupes humains, sans lien nécessaire entre eux ni avec quelque *logos* absolu. Exit le primat de la raison (en dépit de quelques formulations inattendues sur «la grandeur indépassable» de la raison, sur la «nécessité d'essence universelle» de la «normalité» pour un discours philosophique à «sens intelligible») (1967-a, p. 58,83).

«Déconstruction», nomme-t-on cela. On y retrouve tout à la fois

le relativisme kantien de la connaissance, le solipsisme de Berkeley, et surtout un scepticisme radical, avec les accents nihilistes du Nietzche de «La Volonté de Puissance». Ces accents, et la volonté déclarée de renverser les valeurs de la civilisation occidentale, exercent en notre siècle une fascination trouble.

On ne voit pas quel discours pourrait, dans une telle perspective, développer l'archéologue. On nous expose qu'il y a «polysémie» et «dissémination» des sens des textes — et donc de celui des industries lithiques, de celui des céramiques comme de celui des figurations rupestres — et qu'il n'y a pas à privilégier le sens investi par l'auteur car il n'est que l'un des multiples possibles de la «différance». A quoi donc s'intéresser? A collecter pour collecter, comme on nous le recommande parfois benoîtement, ou tout au plus décrire? Une telle archéologie, apparemment positive et scientifique, ne serait qu'un simulacre de science, car il ne peut y avoir de science que du général: ici, quoi collecter, d'après quels critères? Sans pouvoir même classer, car comment déterminer les critères non subjectifs d'une classification émique? Quel universel projeter ici, lorsqu'on nous dénie non seulement le droit à interpréter, mais même la légitimité de tout concept utilisé dans l'interprétation? Notons bien que même l'approche structuraliste — une description se bornant à dégager le signifiant, les strucutures, et renonçant à s'intéresser au signifié, le sens — est dénoncée par les «déconstructeurs», qui y voient la prétention à un universel (Derrida, 1967-b). D'ailleurs dans son «Archéologie du savoir» (ouvrage qui n'a absolument rien à voir avec notre archéologie!) Foucault (1969) «déconstruit» à son tour les disciplines historiques.

Éliminons ici un faux problème. Si les «déconstructeurs» se bornaient à nous dire que le texte constitue un matériau de base, que le sens naît à chaque contact du document avec un lecteur ou observateur de toute époque y compris l'époque actuelle, qu'il est particulier à chaque lecteur et à son milieu social — thèse sur lesquelles insistent beaucoup aussi, en archéologie, les postprocessualistes britanniques dans la mouvance de I. Hodder, ou les postmodernistes à la suite des théories de J. Habermas sur la communication — nous aurions peu à objecter. Un préhistorien sait pertinemment ce que sont les filtres culturels qui trient ses documents, inutile de lui rebattre les oreilles avec cela, c'est son pain quotidien. Qu'un texte, rupestre ou non, ait pu se prêter, au cours des millénaires, à des lectures différentes de celle de l'auteur initial, c'est une évidence. Que les divers stades de cette évolution puissent intéresser l'historien des croyances et des mentalités ou le sociologue, c'est certain. Mais le préhistorien, lui, entend privilégier la lecture qu'en faisait l'auteur au sein du groupe initial, parce que c'est cette lecture-là seule, et non les lectures éventuelles ultérieures, qui peut l'éclairer sur l'univers symbolique de ce groupe initial, objet de sa recherche. Le texte ne l'intéresse — dans sa démarche de préhistorien — que sous cet aspect de possible «témoignage» du passé, et non sous son aspect, possible aussi, de «texte libre». Or c'est bien la prééminence, et même l'existence, d'un sens premier lors de la création du texte, que les «déconstructeurs» nous refusent.

C'est pourquoi il paraît curieux de voir leurs théories évoquées avec quelque complaisance, ou sans prise de position à leur égard, dans certaines études d'archéologues. Ne nous y trompons pas, ces thèses condamnent l'archéologie, et plus généralement l'anthropologie, au silence — ou au travail futile: décrire, c'est tout. Rappelons ici le but que s'assigne l'ethnographie préhistorique: reconstituer, oui, mais aussi comprendre les cultures du passé, essentiellement afin de mieux situer la nôtre dans l'évolution de l'homme. La simple description de l'Artefact est pour cela insuffisante, nous devons remonter à la connaissance «de l'Indien derrière l'Artefact, du Système derrière l'Indien, des Croyances derrière le Système» (Deacon, 1992).

Beau programme, nous dit-on, mais irréalisable et dénué de sens. Voire. Nous notons que la communauté scientifique n'a pas adopté d'emblée et dans l'enthousiasme les perspectives «déconstructrices». Ne serait-ce pas qu'elles recouvrent, malgré le talent et la rigueur de leurs défenseurs, un formidable sophisme? Nous n'avons pas qualité, et ce n'est point ici le lieu, pour les disputer. Nous nous bornerons à quelques notations de bon sens: cercle un peu vicieux, nous l'admettons, car le bon sens c'est la raison, qui est justement en cause ici, mais nous avons vu que Derrida lui-même ne peut récuser l'usage de la raison dans le discours philosophique. Il nous paraît

que le type d'argumentation qu'il emploie est le même que celui utilisé par les Stoïciens pour nier le mouvement: si l'on accepte, au départ, la façon dont sont introduites les prémices, l'argumentation peut se dévélopper, implacable, jusqu'à une conclusion qu'on perçoit comme évidemment fausse. Car enfin, Diogène se lève et marche, la flèche atteint la cible et Achille rattrape le tortue. Ici, ce qui constitue le départ de l'argumentation de Derrida, et que nous devons récuser, c'est son affirmation que serait impossible la connaissance directe de l'objet par le sujet, l'intuition, cartésienne ou husserlienne. Affirmation qui mène à une conclusion évidemment fausse, si l'on veut bien examiner l'aspect collectif et non plus le seul aspect individuel: car enfin, nous communiquons! Et communiquer implique qu'il existe un domaine intelligible commun, car comment le pourrions-nous si les «écritures» de chacun — les transcriptions de nos pensées — ne constituaient qu'une polysémie «disséminée»? S'il n'existait un universel — la raison — pour assurer que l'objet connu est bien le même chez tous?

Et nous communiquons par concepts. Certes chacun de nous a une vision quelque peu différente d'un concept donné. Ce qu'il y inclut (*concipere*: prendre ensemble) résulte partiellement d'un choix personnel. En ce sens limité, oui, la «différance» joue. Mais il existe un domaine d'intersection des diverses extensions et compréhensions du même concept, et cette intersection est suffisante pour permettre la communication. Quelques centaines de millions de chrétiens, par exemple, lisent le même texte, les Évangiles: leurs lectures ne sont certes pas identiques, toutefois les divergences sont repérables et débattues, avec des concepts suffisamment communs aux interlocuteurs. En outre la polyphonie des approches personnelles n'interdit pas une masse d'interprétations suffisamment voisines, masse qui autorise à parler d'un corps collectif de croyances, c'est-à-dire d'un noyau culturel de sens, doté d'une plage de variabilité limitée.

Et nous communiquons même avec l'Autre — Occidental d'un clan différent, ou membre d'une société actuelle dite «primitive». Plus difficilement, c'est vrai. Comment? Parce que nous leur imposons, ou parce qu'ils acceptent, dans le cadre de l'échange, nos logocentrismes traditionnels? Nous nous mettrions «à leur portée», ou ils se mettraient à la nôtre? Peut-être, mais cela signifie que, dans les

deux cas, l'Autre est intelligible. La communication est possible parce que les concepts de l'Autre ont beau me paraître étranges, contraires à ma culture, je puis les «comprendre», au sens de réaliser qu'il s'agit bien de concepts de même nature, et les utiliser, simplement pour communiquer («la pensée sauvage est logique, dans le même sens et de la même façon que la nôtre», note Lévi-Strauss, 1962, p. 355, à l'encontre des thèses classiques de Levy-Bruhl). Que ces concepts correspondent ou non à une certaine vérité, ou à un référent réel, qu'ils soient bons ou mauvais sur le plan de l'agir, n'a rien à voir ici. Par exemple, si un chaman m'expose qu'il s'est trouvé en deux lieux différents au même moment, les concepts de temps, d'espace ou d'identité corporelle que cette histoire implique, différents des miens et déroutants vis-à-vis de mes acquis expérimentaux, ne sont tout de même pas incompréhensibles pour mon intellect (ils ne le sont ni plus ni moins que le concept de géométrie à n dimensions). Avec eux, l'histoire est cohérente, car elle respecte le principe de non-contradition, c'est-à-dire la raison, et la communication avec le chaman est possible. La polysémie n'est donc qu'en surface.

S'agissant maintenant de l'Autre dans les sociétés du passé, la communication d'après les seuls textes qu'elles nous ont laissés (figurations rupestres, etc) sera encore plus difficile, reconnaissons-le. Mais nous constatons d'abord, indépendamment du sens possible, des régularités formelles manifestes dans les divers textes retrouvés: les textes littéraires, les iconographies, les rites mortuaires, etc, se répètent, se recouvrent, se recoupent, en certains lieux et certaines époques. Des figurations rupestres d'un certain style, d'une certaine technique, ou présentant certains thèmes formels — ceux des Têtes Rondes du Tassili, par exemple — ne se rencontrent que sur certaines fresques, d'âge analogue, d'une région limitée. La seule explication possible est que ces régularités y reflètent de quelque manière, certainement non simple, un corps social de croyances ou de pratiques. Car si ces éléments ne représentaient que des «écritures» individuelles, leurs manifestations seraient beaucoup plus désordonnées, «disséminées», géographiquement et conceptuellement. Partagés par tout un groupe social, ces éléments définissent une culture localisée au sein de laquelle la communication existait, un noyau culturel dans lequel circulait un sens commun.

Concédons ici encore aux «déconstructeurs» et aux post-modernistes que le texte écrit par l'artiste ne représente que sa projection subjective, et probablement partielle, du corps idéologique total du groupe. Mais les régularités observées entre les diverses «écritures» individuelles — par exemple les similitudes thématiques ou stylistiques entre diverses compositions rupestres — dégagent, ici aussi, une intersection commune que nous appréhendons comme le corps idéologique officiel du groupe.

Comment le retrouver? Certes, beaucoup nous échappe. Mais lorsque l'information est abondante, par exemple avec les textes littéraires — le Livre des Morts, les Upanishad, l'enseignement de Lao Tseu — nous constatons que même les concepts de notre culture occidentale ont une certaine prise. Lorsque nous sommes réduits à une information iconographique qui, comme celle des figurations rupestres, utilise essentiellement un langage symbolique, l'intelligibilité s'avère, avouons-le, plus ardue. Mais qu'on ne nous conteste pas pour autant, a priori, l'existence d'un sens; qu'on ne qualifie pas, a priori, de futile sa quête.

En conclusion, nous reconnaissons la pertinence de la critique des structuralistes et des «déconstructeurs» en ce que nous devons prendre garde à ne pas ramener la «pensée sauvage» de l'Autre à nos logocentrismes usuels. Mais nous revendiquons le droit d'essayer de comprendre, si l'information est suffisante, ses propres logocentrismes, grâce à la démarche logique de la raison universelle: perception intellectuelle, induction précautionneuse, conceptualisation, déduction, vérification, etc. La «trace» antérieure à la distinction signifiant/signifié, condition du langage et de toute pensée, ne peut être conçue que comme cette raison universelle. Et il est simplement gratuit d'affirmer a priori que toute lecture d'un texte de l'Autre nous soit toujours et complètement opaque.

Concernant les figurations rupestres, et dans notre cas les figurations sahariennes, une première exploitation du texte rupestre consistera à le lire «comme si » les figures ne contenaient que leur sens apparent: lecture probablement incomplète, mais non nécessairement fausse pour autant. Cette lecture, certes, se heurte aux difficultés habituelles de l'archéologie, celles des filtres culturels,

mais elles ne sont ici ni moindres ni pires qu'avec les silex, les céramiques, les mobiliers des tombes… Ainsi, sur les rochers sahariens, nous voyons des personnages d'un certain type anthropologique (ils ne représentent probablement, comme dans les monuments funéraires, que la classe dominante, idéalisée, non la population réelle), une certaine faune qui nous informe sur le climat (abstraction faite des lions symboliques, des aigles impériaux, etc), des armes (malgré les survivances symboliques, analogues aux épées de nos académiciens, ces armes sont souvent réelles, montrées en action, ou viennent s'insérer dans une évolution technologique cohérente), des chars, rattachables à des types méditerranéens spécifiques, des signes alphabétiques, indéchiffrés mais suffisants pour situer le groupe dans certains contextes protohistoriques, etc. Les compositions, en outre, s'organisent souvent en scènes qui, sous tous les cieux et à toutes époques — et pourquoi notre art rupestre saharien ferait-il exception? — se lisent comme scènes de chasse (peut-être symbolique, peu importe ici) (Pl. 1), de danse (ludique ou rituelle, peu importe), de combat (mythologique ou non), de soin du bétail, etc. Les adversaires de cette lecture dite «empirique» lui reprochent de se borner à retrouver des catégories — chasse, danse, combat, scènes pastorales — artificielles, découlant de notre propre division du champ sémantique, donc de nos concepts. Mais il apparaît improbable que ces catégories, si elles étaient vraiment artificielles, puissent ainsi s'appliquer universellement. Et même si tel était le cas, la collecte de diverses informations à partir du seul champ profane — la faune, les outils, les armes, les vêtements, les gestes techniques, les procédés de chasse, les structures sociales, etc — ne saurait être négligée. Le sens premier est, en grande partie, récupérable pour l'enquête du préhistorien, prenons garde à ne pas le perdre par principe méthodologique. Cette collecte du sens premier, pour pouvoir être utilisée judicieusement, devra évidemment être distribuée dans les divers groupes (artistiques ou ethniques), définis, classés et ordonnés chronologiquement.

Nous devons toutefois reconnaître que cette exploitation du sens premier ne nous livre d'informations, généralement, que sur la culture matérielle, le climat, les contextes écologiques, la faune sauvage ou domestique, les systèmes sociaux et économiques, c'est-

à-dire la sphère du profane. Après cela, le problème de l'approche du monde symbolique reste entier. Conscients que, pour le pénétrer, ils ne peuvent lire le texte rupestre dans le langage de notre culture occidentale, les préhistoriens ont cherché des «clés de lecture», d'origines diverses. Nous pouvons les ranger sous trois rubriques:

— on a tenté de lire le texte rupestre dans les langages de cultures connues, étudiées par l'ethnographie, et considérées comme analogues à la culture préhistorique: c'est la voie du comparatisme ethnographique

— on a essayé de l'inscrire dans la «longue durée» — au sens donné à ce terme par F. Braudel — de la préhistoire africaine, en éclairant certains aspects du texte par des éléments de cultures anciennes, plus ou moins connues

— renonçant à comparer des cultures, on a cherché à déterminer au moins si le texte présentait certaines structures sémantiques, communes soit à tous les ensembles rupestres sahariens, soit à de nombreux domaines artistiques de par le monde, ou même à l'humanité entière.

Nous examinerons successivement ces trois approches.

II. *LE COMPARATISME ETHNOGRAPHIQUE*

Le 19ème siècle et le début du 20ème ont largement utilisé la notion de «peuples primitifs». Elle s'inscrivait dans la loi des trois états formulée par A. Comte, et dans la sociologie de tradition positiviste. Nous n'allons pas ici, une fois de plus, montrer le caractère suspect de cette notion — le «primitivisme» n'étant perceptible que par rapport à des valeurs occidentales spécifiques estimées «évoluées» — mais nous la rappelons car c'est elle qui justifiait le recours, pour expliquer une culture préhistorique, à des cultures, actuelles, ou subactuelles, présumées se situer au même stade dans l'évolution vers l'âge «positif». L'avantage de ces cultures actuelles ou subactuelles spécialement étudiées — les Bochimans, les Aborigènes australiens, les Esquimaux, les Aïnous, etc — résidait en ce que nous connaissons plus ou moins, par l'ethnographie moderne, leurs concepts, leurs mythes, leurs valeurs. Le comparatisme ethnographique projette ces divers éléments dans l'explication des représentations préhistoriques.

La méthode apparaît a priori contestable. Passe encore que l'on explique un outil ou un geste préhistoriques (un hameçon de pêcheur, une corde d'attache des veaux, etc) par des éléments analogues relevés dans une société actuelle à mode de vie économique ou à technologie similaires. Mais pour le domaine du sacré, la diversité des croyances et des formulations, fût-ce d'un même symbole, s'avère infinie. Elle interdit de supposer a priori que deux groupes sociaux, préhistorique et moderne, se situeraient-ils tous deux au même stade «métaphysique» ou «théologique» au sens de A. Comte, puissent se référer à un univers symbolique identique, ni même comparable. Sauf démonstration appropriée d'une relation (historique ou de quelque autre nature), les convergences formelles, que l'on pourra probablement rencontrer au sein de la diversité infinie des hiérophanies, ne pourront être considérées que comme fortuites.

Le comparatisme ethnographique est néanmoins, en préhistoire, constamment utilisé: tentation de toujours, car de telles convergences fortuites, au niveau de figurations considérées isolément, sont très fréquentes, et il est dur, pour le chercheur qui les découvre, d'accepter qu'elles n'aient aucune signification. Chaque génération condamne rituellement le comparatisme ethnographique, mais il renaît sans cesse. Il a servi, dans le passé, à essayer de légitimer des théories «explicatives» du sens des figurations rupestres, y compris de diverses figurations sahariennes: le totémisme de Salomon Reinach, les cultes de la fertilité ou de la fécondité (encore actuellement, certains auteurs avancent pour le Sahara des «explications» de cette nature), la magie de la chasse, etc. Le procès de ces théories a été maintes fois instruit: le totémisme ne peut s'accorder avec le petit nombre des espèces figurées, le culte de la fécondité, possible pour certaines compositions, n'explique pas les scènes sans connotations sexuelles, qui constituent la très grande majorité, et la magie de la chasse justifierait mal les innombrables figurations de boeufs domestiques ni les centaines de figurations sahariennes de girafes et d'autruches, animaux qu'on ne trouve quasiment jamais dans les listes de faunes consommées... Nous ne discuterons pas, ici, ces

thèses obsolètes. La principale objection est qu'il s'agit d'«explications», parfois crédibles, après tout, pour telle ou telle figuration isolée, mais dont aucune vérification n'est habituellement possible. On peut en imaginer une multitude d'autres, aussi crédibles.

Déjà moins fantaisiste apparaît la comparaison de certaines fresques sahariennes avec des éléments tirés des cultures occupant à l'époque actuelle la même aire géographique ou une aire voisine: celle des Touaregs ou des autres populations berbères du nord de l'Afrique, et celle des Peuls au Sahel. Néanmoins la justification de tels rapprochements n'est pas davantage assurée. Des traits matériels peuvent, il est vrai, s'avérer identiques, d'une part chez les Touaregs ou chez les Peuls actuels, et d'autre part dans les fresques rupestres des groupes récents, ceux de la phase cameline, dont le mode de vie était voisin: par exemple, l'épée ou les habits des Touaregs, le montage des huttes couvertes de peaux, les selles, etc. Mais pourquoi supposerions-nous que l'univers symbolique du 5ème millénaire av. J.-C. fût identique ou analogue? C'est là postuler un conservatisme inouï, dont nous n'avons pas d'exemple ailleurs au monde: une telle démarche est la même que celle qui consisterait, par exemple, si nous ne disposions pas de textes d'historiens, à chercher l'interprétation des fresques murales de l'Ancien Empire dans les croyances islamiques des Égyptiens actuels, ou celle des fresques de Cnossos dans l'Evangile des Crétois orthodoxes actuels. Que deux cultures aient occupé une aire géographique identique n'entraîne pas nécessairement, à des millénaires de distance, communauté d'univers symbolique.

Un exemple célèbre de rapprochement entre fresques tassiliennes et domaine sacré d'une ethnie moderne mérite un développement spécial, tant il est systématiquement cité, en termes toujours élogieux, dans la littérature saharienne.

L'interprétation des fresques du Tassili par les croyances et rituels des Peuls actuels

En 1966 une ethnographe, Mme Dieterlen, et un diplomate malien, lettré et initié peul, pétri aussi de culture française, Hampaté-Ba, nous ont soudainement proposé une «clé» complète: les figurations rupestres tassiliennes seraient l'illustration des mythologies des Peuls actuels, telles qu'elles venaient d'être recueillies dans leur ouvrage «Koumen», présenté comme le «texte initiatique des pasteurs Peul» (1961). A titre d'exemple furent données à cette occasion les interprétations essentiellement de deux fresques complexes (la «cérémonie du *lotori*», représentée par les «hommes sarigues», et «la porte de lianes» en «U magique»), qui révélaient effectivement des détails pouvant parfaitement illustrer des particularités de certains mythes peuls. Quelques autres figurations étaient aussi commentées, mais moins complexes ou moins significatives, et les convergences se bornaient surtout pour elles à des analogies, moins surprenantes, avec des particularités de la vie pastorale des Peuls actuels.

Il paraît inutile de souligner l'importance de la théorie proposée. Les Peuls vivaient encore, des informateurs pouvaient être trouvés facilement, et un champ fantastique s'ouvrait donc sur l'univers symbolique de certains peuples de l'Holocène récent. Aucune autre région au monde n'offrait des possibilités aussi prometteuses. Or les réactions furent déroutantes.

En effet si un chercheur, Lefebvre (1962), refusa sans détours le modèle proposé («les quatre dessins reproduits par Mme Dieterlen illustrent son hypothèse mais ne constituent pas une preuve», conclut-il), il fut le seul à exprimer un tel refus. Lhote, au contraire, dans des textes non ambigus (ex. Lhote, 1969-1972, p. 300 — 1976, p. 146), acceptait le modèle, soulignant l'importance de cette percée conceptuelle, qui allait permettre de tout expliquer… Et depuis lors, rares sont les livres généraux, manuels, «introductions à l'art rupestre», etc, qui ne présentent, toujours favorablement et souvent avec emphase, ce modèle interprétatif. On cite, toujours avec les mêmes commentaires, la fameuse fresque des rites du *lotori*… Cette citation devient à son tour, dans la littérature, un rite! Mais curieusement elle n'a jamais débouché sur rien de plus: jamais personne n'a essayé d'aller plus loin, d'«expliquer» une fresque de plus à l'aide de mythes peuls.[1]

Et cela, vraiment, apparaît incompréhensible: comment les chercheurs, Lhote, Mori et Huard, qui tenaient alors bien en main toute la discipline, et tous ceux qui, depuis lors, vantent le modèle, ne l'ont-ils jamais appliqué pour d'autres fresques, comment ne se

sont-ils pas engouffrés rapidement dans la porte ainsi ouverte? Comment n'ont-ils pas réclamé à Mme Dieterlen — ou à défaut à d'autres ethnologues — des «explications» d'autres fresques, de toutes les fresques incomprises? Comment, de leur côté, Hampaté-Ba et Mme Dieterlen n'ont-ils pas d'eux-mêmes, dans la foulée, avancé l'interprétation non pas de deux ou trois fresques de plus, mais de quelques dizaines, pour bien nous prouver que les convergences étaient systématiques et non fortuites? Quelques années après, ni dans un «récit initiatique peul», *Kaïdara*, publié par Hampaté-Ba et L. Kesteloot (1968), ni même dans un ensemble encore plus tardif d'autres «récits initiatiques peuls» (Hampaté-Ba *et al.*, 1974) — ce dernier ouvrage contient pourtant une section spéciale et importante sur la cérémonie du «bain rituel» ou *lotori* — on ne relève, dans les notes et commentaires, abondants, la moindre allusion aux fresques. Pourquoi ce silence total?

Quelles qu'en soient les causes, nous sommes en droit de demander à tous ceux qui citent ce modèle en termes approbatifs, de bien vouloir nous montrer qu'il fonctionne bien… Qu'ils nous «expliquent» d'autres fresques, nombreuses, et nous jugerons.

Pour notre part nous ne nous bornerons pas à évoquer le modèle sans tenter d'évaluer sa pertinence. Nous estimons qu'on ne peut se contenter de l'article succinct de Mme Dieterlen pour se faire une opinion définitive. Tout d'abord nous aimerions pouvoir étudier au moins des photos des deux fresques principales, qui à notre connaissance n'ont jamais été publiées qu'en «relevé» — or le «releveur» ajoute *toujours* une part d'interprétation personnelle (au cours de divers voyages au Tassili central nous n'avons jamais eu la chance de retrouver ces fresques). Mais ces photos seraient-elles fidèles, la réticence est a priori énorme, et compréhensible, à accepter que des mythes et croyances d'une ethnie nomade, historiquement connue seulement depuis 1000 ans environ, et qu'on sait avoir nomadisé, dans le millénaire actuel, entre le Darfour et le Sénégal, toujours en contact avec de nombreuses autres cultures, aient pu se maintenir *jusque dans les détails* à travers l'épaisseur de 5000 ans de tradition orale. Aucun cas d'un tel conservatisme n'est connu dans l'histoire des cultures. Pour Mme Dieterlen et Hampaté-Ba il semblerait que ce problème — jamais évoqué — n'existât pas.

Autre motif d'étonnement: Mme Dieterlen considère les figurations tassiliennes comme un bloc anhistorique, c'est-à-dire qu'elle mélange des figurations d'écoles diverses que nous, chercheurs en art rupestre, savons correspondre à des styles différents, à des périodes différentes, et donc probablement à des ethnies différentes. Certaines écoles, comme celle des Têtes Rondes, sont manifestement empreintes de mystère, de suprahumain, lourdes de sens caché, d'autres, comme nous l'exposerons, paraissent déjà plus laïcisées. Nous distinguons en outre des écoles à types anthropologiques europoïdes, et d'autres à types négroïdes. Il nous est a priori difficile de concevoir que ces cas divers relèvent tous du même modèle interprétatif, ce qui impliquerait que ces groupes variés seraient tous indistinctement les ancêtres, au moins culturellement, des Peuls actuels.

Dans le domaine linguistique, la thèse soulève au moins des difficultés, que Hampaté-Ba et Mme Dieterlen n'évoquent même pas. Les Peuls actuels parlent une langue, le foula, appartenant au bloc linguistique Niger-Congo. Or on ne trouve aucun reste de cette langue, ni de ce bloc, dans le Tassili et ses alentours, qui appartiennent au domaine afro-asiatique sauf une pointe extrême des Nilo-Sahariens au Tibesti. Les aires linguistiques sont mouvantes, nous l'admettons, en outre langue et peuple sont souvent des entités disjointes. On peut, il est vrai, imaginer une ethnie «protopeule» ayant parcouru le Tassili il y a 5000 ans mais ayant changé de langue depuis lors, tout en conservant, jusque dans ses détails, le même corps symbolique. On peut imaginer des «Paléoberbères» ayant adopté, il y a 5000 ans, un corps symbolique «protopeul», et l'abandonnant par la suite… De tels scénarios, s'ils sont théoriquement possibles, quoique peu vraisemblables, auraient dû laisser des traces jusque dans les corps symboliques et les vocabulaires historiques actuels. Nous ne les constatons pas.

Lévi-Strauss nous a montré, fût-ce dans des ouvrages pour le grand public, comment se pratique la comparaison des mythes, après «mise à plat» des éléments du texte. L'article de Mme Dieterlen est loin d'épouser la même rigueur. Il se borne à accumuler des convergences, dont tout le problème est de savoir si elles sont fortuites ou significatives (et en dernier cas, avec quel degré de probabilité?).

En ethnographie comme en linguistique, les convergences fortuites sont légion. Mme Dieterlen est une ethnologue professionnelle, et elle sait donc qu'on attendait d'elle, sur des déclarations aussi sensationnelles, non de simples rapprochements d'images, mais une démonstration, au travers d'un appareil scientifique irréprochable. Elle n'est pas venue.

A titre de vérification, nous avons pris un autre texte peul, *Kaïdara*, déjà mentionné ci-dessus, et recherché quelles pages, même en se bornant comme Mme Dieterlen à des comparaisons d'images, y pouvaient être illustrées par des fresques tassiliennes. Ce très beau texte, parallèle à celui de «Koumen» — l'initié, au pays des génies nains, progresse à travers douze symboles — est très riche en images concrètes. Il met en scène successivement: une chauve-souris, un scorpion, un être mi-homme mi-serpent, un fourmilier, un scinque, un caméléon, un coq qui se mue en bélier et ce dernier en taureau, deux arbres jumeaux, une mare aux serpents, un bouc barbu, une outarde qu'on chasse, trois sources accolées, un nain albinos borgne et bossu, un vieillard difforme, un homme soupesant son fardeau de bois, un cheval aérien, un forgeron, la foudre, un passeur et sa pirogue, un banquet. Nous ne voyons vraiment rien dans tout cela qui évoque les fresques du Tassili. Avec la meilleure volonté nous n'avons pu trouver comme convergence éventuelle que celle de quelques épisodes à bœufs porteurs (p. 31 et p. 93), convergence vraiment banale. Pour l'essentiel, ce récit nous est apparu celui d'un monde tout autre.

En bref nous demandons que l'on nous montre des analogies nouvelles, indépendantes, et analysées à travers un appareil scientifique convaincant. Pas seulement dans des scènes telles que le «lotori» ou la «porte de lianes», très inhabituelles au sein des Têtes Rondes (d'où notre exigence d'une photographie), mais dans des scènes plus courantes telles que le «grand dieu» de Sefar, les «danseuses aux sacs» de Tan-Zoumaïtak, les «flottants» de Ti-n-Tazarift, etc. Pas seulement l'usage d'une corde et d'un piquet pour attacher les veaux... trop de peuples pasteurs manifestent de tels détails, non probants. Ni de vagues restes de symboles universels, ou des vestiges d'un fonds ancien panafricain dont on retrouve quelques traces dans de nombreuses régions et que nous évoquons ci-après.

Pour l'instant ce dossier reste sans conclusion possible. Il serait peu judicieux de l'abandonner sans un inventaire plus complet de ses possibilités: si Mme Dieterlen ne s'y décidait pas, l'affaire tentera un jour, nous l'espérons, quelque autre ethnographe, et avancera. Mais il serait peu judicieux également de considérer — comme des chercheurs d'autres disciplines, impatients, et ne comprenant pas nos réticences, nous y incitent parfois — que nous aurions enfin découvert la «clé de lecture» de nos fresques, et qu'il suffirait désormais de s'informer des croyances peules pour tout comprendre.

III. *L'UNIVERS SYMBOLIQUE SAHARIEN DANS LA «LONGUE DURÉE» AFRICAINE*

Pour ne point donner prise aux objections contre le comparatisme ethnographique usuel, on peut en premier lieu chercher des parallèles non avec des populations actuelles mais avec des populations antiques, contemporaines de nos figurations sahariennes ou du moins plus proches dans le temps. Que ces parallèles signifient une relation réelle entre des éléments symboliques des deux populations n'en devient pas pour autant certain, cela devient seulement plus crédible. En second lieu on abandonnera l'ambition de retrouver, dans cette population antique et dans une figuration saharienne, des similarités au niveau du détail, et on renoncera même à l'entreprise consistant à interpréter, au départ, une fresque isolée. On se bornera d'abord à une approche globalisante: on étudiera si, considérés sur une longue durée, les deux fonds symboliques, celui de la population antique et celui d'un large ensemble rupestre saharien, présentent des caractères généraux attestant, non certes une identité, mais au moins une analogie, dont il sera intéressant de connaître la cause. Tout cela, peut-être, nous suggérera, lorsque nous redescendrons du niveau des caractères généraux au problème concret d'une composition isolée, quelques idées pour l'interprétation.

L'art rupestre saharien ne peut être considéré comme un seul fonds symbolique homogène — nous avons objecté à la thèse de Mme Dieterlen et Hampaté-Ba une telle approche anhistorique — toutefois la séparation des diverses entités symboliques discrètes s'avère difficile. La classification/chronologie, nécessaire prélude

aux études de tout ordre, ne distingue d'abord et n'ordonne dans le temps que des groupes artistiques. Remonter depuis eux aux groupes ethniques concrets est déjà laborieux: une relation existe certainement, mais ni univoque ni simple. Et ces groupes ethniques, comme de nos jours, possèdent ou non en commun des fonds symboliques, ou des tronçons de ces fonds. Le détail de cette mosaïque culturelle et de sa diachronie au cours des millénaires nous échappe. Mais dans l'esprit de l'approche globalisante évoquée, si l'on accepte de se borner aux caractères les plus généraux, nous distinguons aisément, pour l'art rupestre du Sahara central et de l'Atlas saharien, où la séquence est la plus longue, deux périodes.

Dans la période que nous qualifierons simplement d'ancienne, les manifestations du sacré — sa présence est évidente quel que soit le sens précis des figurations — abondent: personnages et scènes mystérieuses des Têtes Rondes (Pl. 2,3,4), masques et théromorphes nombreux, béliers ornés, disques «solaires», spirales et «ovales» certainement symboliques, chasses irréelles avec des armes inadaptées, accouplements avec particularités symboliques ou rituelles (Pl. 5), animaux à deux têtes, etc. Cette période ancienne correspond à l'épanouissement des groupes artistiques du «Bubalin naturaliste» et des Têtes Rondes (le premier a une grande extension dans l'Atlas saharien et tout le Sahara central, le second est circonscrit au Tassili-Acacus). Au contraire, durant la période postérieure, que nous qualifierons de récente, ce type de scènes d'abord se raréfie (Pl. 6,7) (il y a encore quelques masques et quelques scènes empreintes de mystère dans le groupe d'Iheren-Tahilahi, groupe du «Bovidien final» tassilien, et quelques accouplements rituels dans les gravures de l'Acacus). Il devient exceptionnel dans une phase terminale qui correspond à la «période du cheval» au Tassili, à l'«étage du guerrier libyen» dans l'Aïr et le Hoggar, puis à la période du chameau. Les figurations, très nombreuses, ne célèbrent plus que l'homme et ses valeurs profanes: le guerrier, surtout, est magnifié, la femme est désormais quasi absente, et le sacré se borne à quelques scènes du folklore berbère. Un mot moderne traduit bien la différence entre la période ancienne et la période récente: la laïcisation de la société. Les deux périodes sont, en gros, séparées par un événement climatique capital: l'«Aride postnéolithique» qui, entre 2500 et 1000 av.

J.-C. environ, a frappé le Sahara, désorganisé puis fragmenté les populations, et vraisemblablement disloqué les corps symboliques préexistants. La laïcisation de la société n'a sans doute pas été progressive, mais brutale. Les groupes ethniques qui ensuite, vers 1000 av. J.-C., à la faveur du dernier épisode favorable de l'histoire climatique du Sahara, le «Troisième Humide», reviennent occuper le territoire, appartiennent au même vaste ensemble europoïde et au même grand groupe linguistique — celui des Afro-asiatiques — que les groupes de la période ancienne, mais ne sont toutefois pas les mêmes. Leurs cultures, et particulièrement leurs corps symboliques et leurs traditions artistiques — qui justifient nos «écoles» — sont autres (pour les définitions des écoles ici citées: v. Muzzolini, 1986).

Cette distinction entre période ancienne et période récente est sommaire, mais suffisante pour situer deux champs possibles d'interprétation des figurations sahariennes.

1. Période ancienne. Les «Chasseurs» de Huard

A travers une abondante littérature, toujours de qualité, des années 50 à ce jour, P. Huard a proposé un cadre général d'interprétation des figurations de la période ancienne. Elles manifesteraient l'existence d'une culture commune, la «Culture des Chasseurs», dont elles illustreraient quelque 25 traits culturels spécifiques. Huard a précisé la liste de ces derniers et leur distribution à travers le Sahara. Certains de ces traits culturels concernent la sphère profane (l'usage de l'arc, l'étui phallique, l'arme courbe, certains pièges, etc.), d'autres la sphère sacrée (masques et théromorphes, attributs céphaliques sur des fauves, queues postiches, humains touchant des fauves, etc) (Huard-Leclant, 1980). Ces traits culturels auraient été hérités d'un «substrat archaïque», commun à tout le nord de l'Afrique, et qui serait ainsi à l'origine de deux grands groupes manifestés dans l'art rupestre: les«Chasseurs du Sahara central» et les «Chasseurs du Nil». Ces deux groupes seraient devenus indépendants, malgré leur origine commune. Or le groupe des «Chasseurs du Nil» ne nous est pas totalement hermétique: des restes du «substrat commun» se retrouvent dans les civilisations prédynastique et pharaonique, où nous bénéficions d'une certaine

intelligibilité. Par exemple, la queue postiche persiste pour désigner le chef du groupe (dans la palette des Chasseurs) puis le roi (Scorpion, Narmer), et de nombreux dieux et pharaons la conserveront par la suite. Les écrits égyptiens nous éclairent aussi, indirectement, sur les figurations rupestres de Nubie. Il y a donc là une source d'informations possibles, source indirecte, complexe, mal assurée, néanmoins non négligeable pour comprendre des images sahariennes issues d'un même substrat culturel.

C'est là du moins ce que nous croyons saisir dans les écrits de Huard, où manque une véritable définition du concept de «Chasseurs» et où interfèrent plusieurs sens possibles de cette entité (v. critique *in* Muzzolini, 1991-c). Qu'en penser? Nous devons d'abord refuser la conception des «Chasseurs» comme celle d'un véritable peuple, diffusant ses traits culturels par voie d'«incursions» ou d'«expéditions» à travers le Sahara: conception qui se fait jour parfois dans certains articles de Huard (ex. 1977, p. 659 — Allard-Huard, 1981), mais les reconstitutions archéologiques ne montrent rien de tel. D'autres textes font de la «Culture des Chasseurs» l'équivalent d'une école rupestre, celle que Monod, Lhote et d'autres à leur suite appellent l'«école bubaline» (précisons ici que Huard se conforme pour cette école, constituée uniquement de gravures, à la position traditionnelle, qui la situe dans une ère pré-pastorale — ou «prébovidienne» — tandis que le signataire de ces lignes a soutenu pour elle un âge déjà pastoral, contemporain du «Bovidien ancien»). Réduit à une communauté culturelle des groupes sahariens qu'on peut, d'un terme très vague, qualifier de néolithiques, le concept de «Chasseurs» est acceptable, mais il ne désigne alors qu'une notion abstraite très lâche, une catégorie d'historien telle que le «Moyen Age» ou «l'Antiquité classique», non une ethnie réelle. Celle-ci ne peut non plus être définie par la seule conjonction des 25 traits culturels, car d'une part chaque ethnie ne possède que quelques-uns d'entre eux, d'autre part cette conjonction peut résulter de causes diverses autres que la communauté ethnique: certains traits appartiennent à plusieurs ethnies, c'est tout ce qu'on peut dire. Qu'elles aient hérité ces traits culturels d'un «substrat commun» ne change rien à l'affaire. Elles peuvent en effet être devenues aussi indépendantes que le sont, dans la théorie de

Huard, malgré un même «substrat commun», les «Chasseurs du Sahara central» et les «Chasseurs du Nil». La documentation archéologique ne montre en fait que des unités indépendantes. Non seulement Égypte-Nubie d'une part et Sahara d'autre part son parfaitement dissociés — aucun objet, aucun trait typiquement et sans ambiguité égyptien, des époques prédynastique et pharaonique jusqu'à l'époque romaine, ne dépasse, vers l'Ouest, l'oasis de Dakhlah — mais encore, à l'intérieur du Sahara, groupes archéologiques et écoles rupestres ne constituent que des unités atomisées. Ceci est en contradiction avec l'«unicité de la Culture des Chasseurs» proclamée par Huard-Allard (1977, p. 659).

Si nous ne suivons donc pas Huard lorsque, du constat des 25 traits culturels décrits, il conclut à cette «unicité», ou si du moins nous réduisons sa «Culture des Chasseurs» à une communauté très vague d'ethnies discrètes présentant un mode de vie analogue, vers une certaine époque, dans des environnements similaires, nous convenons que ces traits communs requièrent une explication. L'hypothèse du «substrat archaïque» nous paraît pouvoir être retenue à cet effet, car elle rend bien compte de la spécificité africaine de cette conjonction, étendue à tout le nord du contient. Ce «substrat archaïque», incluant un fonds symbolique également commun à tout le nord de l'Afrique, a pu exister très anciennement. Nous avons proposé (Muzzolini, 1991-a) de le lier à l'émergence du bloc linguistique des Afro-asiatiques. Simple hypothèse, elle aussi, mais non en contradiction, celle-ci, avec la documentation archéologique. Un tel substrat a certainement été disloqué ensuite par les vicissitudes climatiques, les populations s'étant segmentées — celles qui se réfugièrent dans la vallée du Nil n'ayant plus de contact avec celles de l'Ennedi, du Tibesti, du Sahara central — mais certaines ethnies purent conserver longtemps des traces, de plus en plus difficiles à reconnaître, du «complexe paléoafricain commun» originel (Leclant, 1990). La conjonction de traits, constatée à l'époque contemporaine de l'Égypte pharaonique, impliquerait donc, non point une «unicité», ni des relations jusqu'à cette époque tardive, mais seulement une origine commune.

Ceci exposé pour préciser la véritable nature de la «Culture des Chasseurs», on voit que, concernant notre problème de l'interpréta-

tion des figurations rupestres, l'hypothèse du «substrat archaïque» commun permettra de chercher des parallèles entre figurations sahariennes et éléments symboliques prédynastiques ou pharaoniques, sans encourir les objections à l'encontre du comparatisme ethnographique usuel. On compare ici des populations vaguement contemporaines, d'aire géographique proche, et appartenant à un même groupe linguistique qu'on suppose avoir été, au moins en ses débuts, vecteur d'un fonds symbolique commun aux ancêtres des populations comparées. Néanmoins l'information que nous obtenons par la comparaison avec les figurations nilotiques reste très vague, et jamais totalement assurée. Car les mythes s'érodent aussi, se transforment, empruntent, et le même signifiant originaire, au fil des temps, peut renvoyer à d'autres signifiés. Comment être certain que les cornes de la Dame Blanche d'Aouanrhet (Tassili) (Pl. 8) soient les restes d'une antique déesse Hathor saharienne? Que les personnages flottants de Ti-n-Tazarift (Muzzolini, 1986, p. 156) aient une signification astrologique ou cosmogonique, comme ceux de la syringe de Séthi 1er (Yoyotte, 1968, p. 150)? Les parallèles avec l'Égypte et la Nubie ne permettront finalement que des déductions très générales: statut sacré des bovins, sacralisation de personnages flottant dans l'espace, culte du bélier, contextes «magiques» des personnages à tête de chacal, accouplements rituels, etc. Nous ne saurions cependant, malgré son caractère imprécis et modeste, refuser a priori cette possible source pour l'interprétation. On lui accordera un intérêt heuristique plus qu'explicatif: elle suggérera des hypothèses plus qu'elle ne fournira de certitudes.

2. Période récente. Les Berbères

Pour la période récente, nous pouvons certainement exclure les Peuls comme source possible de parallèles: nous n'observons plus de figurations pouvant évoquer spécifiquement les types anthropologiques des Peuls actuels, ni leurs activités pastorales au sein de grands troupeaux de boeufs, en outre les compositions de sens manifestement symbolique, comme nous l'avons indiqué, deviennent rares. C'est un autre type de populations qui émerge, au Sahara central et au Maghreb, comme candidat le mieux placé pour nous aider

à comprendre les figurations sahariennes récentes: le Berbère. Ce terme nomme d'abord une catégorie linguistique. Cependant il a fini par désigner, avec quelque imprécision mais acceptablement, un conglomérat ethnique qui, bien que différencié en populations discrètes, est doté de traits culturels communs en sus de langues apparentées (Camps, 1980, p. 17, 86).

Le monde profane illustré par nos figurations commence désormais à ressembler à celui que nous connaissons quelque peu, grâce à l'histoire à partir d'Hérodote et grâce à l'archéologie classique, comme étant celui des Berbères de l'Antiquité: Garamantes, Numides, Gétules, Maures, etc. Le type anthropologique maintenant représenté est exclusivement europoïde avec, dès le groupe d'Iheren-Tahilahi, des profils typiquement méditerranéens (ex. Muzzolini, 1991-b). L'iconographie traditionnelle berbère (cavaliers à bouclier rond, guerriers à plusieurs javelots, bouclier et poignard de bras, coiffures en nattes, chasse au mouflon, chasse au lion, tatouages ou peintures corporelles, etc) se rencontre non seulement dans les compositions, très récentes, de la période du chameau, mais dès celles de la période du cheval et de l'«étage du guerrier libyen», et elle apparaît même, modestement, dès le groupe bovidien d'Iheren-Tahilahi. D'autre part on voit dans cette période récente apparaître des chars rupestres, qui sont conformes aux dires d'Hérodote et d'historiens plus récents. Une écriture se propage vers l'extrême fin de la période du cheval tassilienne, et bien que nous ne sachions la lire, nous sommes à peu près certains qu'elle transmettait une langue berbère. Nous n'hésiterons donc pas à utiliser les documents historiques et tout ce que nous connaissons, par les sources littéraires ou les documents archéologiques, sur les Berbères de l'Antiquité, pour expliquer la culture matérielle que reflètent les figurations sahariennes de cette époque.

Mais pour ce qui concerne l'univers sacré de ces Berbères de l'Antiquité, les historiens anciens restent très discrets. Les croyances des populations berbères en pays punique, puis romanisé, puis christianisé, enfin arabisé, étaient rarement les mêmes que celles des classes dominantes. Elles étaient donc refoulées, ou du moins n'accédaient pas à quelque expression officielle. On n'en découvre quelques bribes qu'à travers de rares détails anecdotiques

des historiens, ou à travers les sermons des Pères de l'Eglise fustigeant les restes de paganisme. Et à l'encontre, on ne relève quasiment aucun symbole, aucun écho des mondes sacrés punique, romain, chrétien, sur les figurations du Sahara central et de l'Atlas saharien. Il ne nous est donc guère possible d'évoquer des parallèles.

On ne peut guère éclairer les figurations de ces périodes protohistoriques par les croyances des Berbères actuels — par exemple, des peintures de bras ou de mains, dans des contextes du Camelin ancien ou même de la période du cheval, et qu'on «explique» fréquemment comme des «mains de Fatima». Ce serait là retomber dans les erreurs du comparatisme ethnographique, et d'autre part l'Islam a depuis longtemps procédé à une éradication systématique des légendes païennes. Cependant, lorsqu'on approche des temps actuels, c'est-à-dire dans le Camelin récent, et notamment dans la phase la plus récente de l'«étage du guerrier libyen» de l'Aïr, commence à transparaître, plus ou moins islamisé, le fonds symbolique des Touaregs, ethnie dont l'origine ne peut guère être située très antérieurement au présent millénaire. Les croyances et le folklore des Touaregs actuels permettent alors d'expliquer certaines scènes (ex.: dans l'Aïr, la légende de Mandazarane au pénis extensible — Lhote 1987, p. 138). Certains personnages des gravures récentes sont encore révérés (ainsi Abou-d-Elias, à Mammanet, dans l'Aïr — Lhote, 1979, p. 400).

IV. *LES STRUCTURES PERMANENTES*

Une méthode radicale pour échapper aux objections contre le comparatisme ethnographique, et éviter même les parallèles avec les sociétés africaines antiques, consiste à se borner à l'étude intrinsèque du texte rupestre: c'est la méthode de l'exégèse.

Le texte rupestre ne recèle-t-il pas en effet des structures internes, conscientes ou inconscientes — nous voulons effectivement dire, en ce dernier cas, que l'artiste créateur les a subies malgré lui — et qui soient communes à de nombreuses compositions de l'art rupestre saharien, ou même à toutes les cultures? Existerait-il des «Signs of All Times», comme titre majestueusement un article fondamental de Lewis-Williams et Dowson (1988)?

1. L'approche structuraliste

Une première approche pourrait être une étude structuraliste classique, analogue à celles de Leroi-Gourhan (1965) et M. Conkey (1988) pour l'art paléolithique, de P. Vinnicombe (1976) pour les peintures des Sans, de L. Maynard (1979) pour l'art rupestre australien. On renonce à rechercher le sens, ethnographique ou mythique, de chaque figuration isolément. On ne prétend pas qu'elle n'en avait pas, mais on le déclare inconnaissable, il constitue la réalité nouménale, impénétrable. On cherche, à sa place, la structure commune à tout un ensemble rupestre (région, école, période ...), que l'on postule être organisé comme un texte, c'est-à-dire suivant un langage. Ce dernier correspond par exemple à un corps de croyances spirituelles, ou à une hiérarchisation sociale. L'enquête se borne à essayer de retrouver les règles du système sous-jacent. Les sens et leur mode d'expression (les styles, par exemple) peuvent changer, le système se maintient néanmoins — expose le structuraliste — ou du moins il évolue selon une diachronie très lente. On suppose, ou l'on espère, que les règles codifiant le système étaient, de quelque façon, transcrites symboliquement dans le corps figuré. Par exemple elles peuvent transparaître dans la distribution spatiale des figurations, dans la variété des formes ou des sujets élémentaires (sans qu'on ait à se préoccuper de leur sens réel), dans le mode d'élaboration syntaxique des motifs de base, etc. Leur découverte devrait donc fournir, pense-t-on, quelques lueurs sur le mode de pensée symbolique du groupe considéré globalement, et sur quelques traits fondamentaux des idéologies ou de l'organisation sociale que ce mode de pensée reflétait, traits éventuellement valables dans toutes les sociétés.

Le structuralisme est actuellement sur son déclin. Des anthropologues, tels que E. R. Leach, ont en effet montré que les systèmes sociaux étaient en déséquilibre plus souvent qu'en équilibre. Néanmoins le structuralisme laisse une trace profonde dans les sciences humaines, il a certainement modifié notre façon de regarder le docu-

ment. En ce qui concerne l'art rupestre saharien nous n'en parlons que pour mémoire, car aucun chercheur n'a encore, à ce jour, tenté une telle approche. Pourquoi, au Sahara, cette absence d'écho d'un mouvement qui, il y a deux ou trois décennies, paraissait si important?

Plus que le manque de compétence ou d'intérêt des chercheurs pour cette approche, la vraie raison, jamais nettement explicitée, nous paraît résider dans la grande hétérogénéité des ensembles rupestres sahariens. Manifestement nous y avons affaire à de multiples écoles artistiques, reflétant de multiples groupes sociaux différents, lesquels risquent fort de correspondre à de multiples fonds symboliques, pas ou peu liés. Mais si une approche structuraliste peut en principe traiter deux états diachroniques d'un même système, elle ne peut se permettre le risque de mélanger, au départ, les éléments de deux systèmes différents. Ceci exige donc que, dès le départ, l'on différencie avec certitude les diverses cultures. Or ceci ne peut guère s'effectuer qu'à travers la différenciation préalable des écoles et des styles — encore que leur relation avec les ethnies soit mal assurée — et en procédant à leur disjonction chronologique lorsqu'elle est possible. C'est-à-dire que, tant que le problème préliminaire fondamental de la classification/chronologie des figurations rupestres sahariennes ne sera pas correctement résolu, toute étude de nature structuraliste s'avérera, pour elles, aventureuse.

Rappelons toutefois que, même si elle s'avérait un jour possible au Sahara, une approche structuraliste ne livre pas le sens des figurations, mais seulement la structure des ensembles. Elle ne constituera donc pas réellement une «clé de lecture». Elle ne livrera, au mieux, qu'un résultat analogue à celui des épigraphistes qui, étudiant certaines écritures non encore déchiffrées (par exemple l'étrusque, le tartessique, les inscriptions libyques), bien que ne sachant y lire le sens qu'elles exprimaient, peuvent néanmoins y repérer quelques structures morphologiques ou syntaxiques.

2. Les états altérés de la conscience

Reprenant et systématisant des études antérieures de Reichel-Dolmatoff (1972) et Bednarik (1984, 1986), Lewis-Williams et Dowson

(1988) ont récemment présenté une thèse étonnante, que nous résumerons brièvement.

Nombreuses sont les sociétés dites «primitives» — actuelles ou passées — dont l'art, et notamment l'art rupestre, peut être qualifié de chamanique, parce qu'il est essentiellement l'oeuvre de chamans, ces médecins, faiseurs de pluie, devins et dépositaires de la mémoire spirituelle du groupe. Les chamans, très communément, utilisent des drogues ou d'autres moyens pour provoquer des hallucinations ou divers états altérés de la conscience, notamment l'état de transe. Ces états s'accompagnent, physiologiquement, de formation, sur la rétine et dans le cerveau, d'images lumineuses appelées «structures entoptiques» ou «phosphènes». Ces images, très simples, de caractère géométrique, ont été étudiées et cataloguées par les neurologues modernes. Mais puisqu'elles sont liées à la physiologie du cerveau d'*Homo sapiens* on peut s'attendre à les retrouver — «Signs of All Times» — dans toutes les cultures de toutes époques.

Lewis-Williams prétend les retrouver effectivement dans l'art des Sans (ou Bochimans), dans celui des Cosos (Indiens de Californie), comme dans l'art paléolithique. Les phosphènes de départ, dessins très élémentaires, sont finalement peints ou gravés par les chamans, mais dupliqués, juxtaposés, superposés, tronqués, etc, accompagnés ou non de personnages schématiques, pour aboutir finalement à toutes sortes de combinaisons complexes et aux compositions réellement observées. Cette élaboration ultérieure n'est plus d'ordre uniquement physiologique, mais implique des éléments liés à la culture propre du groupe, dans une proportion inconnue. Ce point, parfaitement reconnu par Lewis-Williams et Dowson (1989, p. 43, 47), reste le point faible de la théorie. Car si cette dernière se borne à nous expliquer le mécanisme entoptique de départ, et si les mêmes phosphènes de base peuvent, après élaboration culturelle, aboutir en Périgord à la scène du puits de Lascaux, et dans le Drakensberg aux compositions à «animaux de pluie», c'est-à-dire si la composante essentielle de la scène reste culturelle, on voit mal à quoi nous avance la théorie: le problème de l'interprétation symbolique des scènes, sans textes ni informateurs, reste entier.

Les thèses de Lewis-Williams sont actuellement fort débattues. On lui a, par exemple, objecté (Parkington, 1989) que des dessins en

grille, présentés comme phosphènes élémentaires, s'avèrent, lorsqu'on les replace dans la composition entière d'où ils sont extraits, de simples filets de capture d'antilopes: explication fonctionnelle banale, sans besoin de structures entoptiques. Le caractère chamanique des sociétés bochimanes a été contesté (Hromnik, 1991). Objection plus grave encore, les phosphènes ne seraient pas nécessairement liés aux hallucinations et à l'état de transe, mais peuvent être induits par de nombreux stimuli naturels (Lanteigne, 1991), ce qui expliquerait leur fréquence et leur banalité en de nombreux domaines artistiques.

Une ambiguité fondamentale dans l'oeuvre de Lewis-Williams nous paraît résider en ceci: il nous explique, avec compétence et érudition, d'une façon très détaillée et convaincante, de nombreuses compositions complexes des Sans (par exemple: Lewis-Williams, 1992, avec comme thèmes l'animal ou le chaman faiseur de pluie, et des scènes de danse collective), mais ce sont là des lectures à base culturelle. Elle découlent d'informations recueillies au 19ème siècle par les ethnographes Orpen, Lloyd et Bleek, auprès des dernières communautés de Sans du Kalahari. Supposons fidèles les transcriptions, difficiles, des entités spirituelles, d'une culture bochimane à une culture anglo-saxonne, à travers les filtres linguistiques (Lloyd et Bleek avaient, à cet effet, appris la langue des Sans). Tout cela atteste, au mieux, le caractère chamanique de l'univers spirituel et de l'art des Bochimans (les chamans faiseurs de pluie, les états de transe, etc). Mais Lewis-Williams se sert de cette démonstration pour en déduire qu'il devait se produire, avec l'usage de drogues, des hallucinations, lesquelles entraînaient nécessairement (prétend-il) formation de phosphènes et surtout ajoute-t-il, création des peintures à partir de ces phosphènes: ici, c'est lui seul qui parle, non les informateurs (Jolly, 1992). Nous devons respecter le grand savant qu'il est, excellent connaisseur de son domaine, et être attentifs aux théories qu'il avance, mais il ne s'agit, à ce stade ultérieur de l'exposé, que d'une glose scientifique, transposant du culturel au physiologique: une lecture de ces fresques avec les phosphènes comme mécanisme physiologique d'origine (avant élaboration culturelle) est possible, oui, mais n'ajoutons pas, comme Lewis-Williams semble parfois le suggérer, qu'une telle lecture est nécessaire parce qu'elle aurait été confirmée par les informateurs du 19ème siècle.

Il semble encore difficile d'apprécier si ces théories ont une portée vraiment universelle. Qu'elles puissent nous expliquer certains ensembles non figuratifs paraît a priori vraisembable. Mais qu'une composition figurative complexe, naturaliste ou même schématique, puisse relever d'une telle origine, est plus difficile à concevoir: même un chaman, avant d'entamer le premier trait d'une telle composition, ne peut, pas plus qu'un enfant avant de dessiner un arbre, faire l'économie d'un projet clair et conscient de ce qu'il entend représenter, c'est-à-dire d'une image préalable intellectualisée. On voit mal qu'elle puisse provenir d'un état altéré de la conscience, physiologiquement non contrôlable.

Quelques essais, encore timides, de retrouver des structures entoptiques à la base des figurations sahariennes ont déjà été présentés, et vont probablement se multiplier [2]. Précisons toutefois une subtile différence d'approche. Si, pour l'Afrique du Sud, Lewis-Williams part de la notion que l'art des Sans est chamanique et produit donc des phosphènes qu'il retrouve sur les peintures, pour l'art paléolithique le raisonnement est inversé: il dit y constater des dessins analogues aux phosphènes, d'où il *déduit* que l'art paléolithique était lui aussi probablement chamanique, que les artistes devaient provoquer des états altérés de la conscience, etc. Un tel raisonnement par analogie est évidemment moins contraignant. Or c'est ce deuxième type de raisonnement qui serait éventuellement applicable à l'art rupestre saharien, car nous ne connaissons pas de tradition de chamans, d'hallucinations, de transes, d'usage de drogues, etc, dans les millénaires récents au Sahara central. En outre, montrer l'existence — incontestable et fréquente — de dessins aussi élémentaires que ceux des phosphènes ne constitue pas un argument suffisant: des tracés aussi simples se retrouvent partout. La difficulté consiste à démontrer, sans cercle vicieux, qu'ils correspondent bien à des phosphènes. Mais à quoi se reconnaissent ces derniers? Pourquoi une ligne de chevrons, ou des courbes concentriques, formes dûment cataloguées parmi celles des phosphènes, seraient-elles effectivement des phosphènes lorsqu'on les relève sur une composition rupestre, et de simples décors lorsqu'on les trouve sur la panse d'une

céramique, où elles sont également très fréquentes? En définitive lorsqu'on part des figurations et non pas de textes explicatifs tels que les récits ethnographiques, on n'est assuré, ni qu'un dessin élémentaire du type des phosphènes corresponde bien à une structure entoptique, ni que les phosphènes impliquent chamans et états de transe. L'argument d'analogie avec l'art bochiman se réduit alors à un comparatisme ethnographique primaire, très criticable.

3. Structures du sacré et symboles universel

Une ultime voie, ambitieuse, vers l'interprétation du sacré des figurations artistiques en l'absence de texte explicatif, consiste à rechercher dans les images les manifestations des zones profondes de la psyché de l'*Homo sapiens*. Conscient ou, plus probablement, inconscient, l'artiste n'a pu ne pas inscrire ces manifestations dans son oeuvre. Si l'on peut montrer que des lois sont valables pour tous les domaines symboliques, nous pouvons espérer détecter leurs effets dans l'art rupestre saharien également.

Or, en psychanalyse, C. Jung (1964) décèle au sein de phénomènes mentaux divers, notamment les rêves, l'apparition d'images appelées archétypes, ensuite utilisées dans les réalisations artistiques. Il s'agit de symboles universels, qui constitueraient l'«inconscient collectif» de l'humanité. A un niveau à peine plus élémentaire les historiens des religions décrivent, à travers les cultures les plus diverses, de tous les temps, une fonction fondamentale de l'esprit humain, la fonction symbolique. Elle produit des images très variées dans leurs modalités concrètes et locales, mais qui expriment néanmoins aussi des symboles universels. Ces derniers peuvent être classés dans des catégories, qui constituent une structuration universelle du domaine du sacré. Par exemple, celles des dieux ouraniens, des divinités lunaires, ou solaires, des symboles des eaux purificatrices, des symboles et mythes relatifs au renouvellement cosmique, à la végétation, à la sacralisation de l'espace avec un axe ou un centre du monde, etc (Eliade, 1953).

Concrètement, dans notre cas: voici, par exemple, des «signes» en forme de croissant, que nous connaissons au Sahara dans des contextes étranges, très probablement symboliques, ainsi Pl. 2,

ou celui qui frappe le «Grand Dieu-pêcheur» de Sefar (Lajoux, 1977, p. 52), d'autres à Sefar et Tan Zoumaïtak (*ibid*, p. 48, 49), ou à Ti-n-Itinen (Muzzolini, 1986, fg. 33-1), etc. Ils *peuvent* s'interpréter comme des croissants lunaires, images du symbole lunaire universel. Ce symbole, bien connu, est celui des rythmes biologiques, de la fertilité, de la renaissance cyclique (Eliade, 1953, p. 154, 382). Autre exemple, le serpent, dont l'art rupestre saharien montre quelques cas (peu nombreux): il *serait*, en analyse jungienne, l'archétype de la partie la plus inférieure de la psyché, partie non maîtrisable, et donc redoutable. De telles images symboliques ont précisément la fonction d'exprimer des entités qu'on ne peut guère préciser par des mots ni par des concepts clairs, mais qui constituent néanmoins des composants essentiels de notre esprit ou de l'«inconscient collectif». Pour Levi-Strauss (1958, p. 232), inconscient et fonction symbolique sont termes synonymes.

La difficulté évidente de ce type d'approche est le danger de pansymbolisme. Rares sont en effet les images qui ne puissent se prêter à une interprétation symbolique. A moins de poser en postulat que *toute* représentation artistique est consciemment ou inconsciemment symbolique — ce serait là un article de foi, non démontrable — à quoi distinguera-t-on une image à possibilités symboliques, mais qui en fait n'a de visée, ici et concrètement, que fonctionelle: une marque de propriété ou un emblème, par exemple, ou une peinture rupestre réalisée seulement pour marquer le territoire de l'ethnie?

Une thèse récente (Le Quellec, 1992) a, malgré ces difficultés, tenté d'expliquer par une approche de cette nature le symbolisme des figurations rupestres du Sahara central. La démarche de l'auteur est très prudente, elle s'efforce de toujours rester en deçà de la frontière, difficile à baliser, qui sépare le domaine scientifique du domaine de l'expérience mystique. Cette dernière, même si elle correspond à une intuition réelle, respectable, resterait subjective et impossible à communiquer en termes et concepts scientifiques. L'auteur repère diverses catégories de figurations, suspectées — quelque peu arbitrairement — de porter une charge symbolique: par exemple les masques et théranthropes, les attributs céphaliques, les queues postiches, les animaux à yeux ou à cornes surnuméraires, les béliers ornés, les serpentiformes et spiraliformes, les personnages

ithyphalliques, etc. Il constate habituellement une grande extension de chacun de ces thèmes dans les ethnies, passées et actuelles, à travers toute l'Afrique, y compris l'Égypte antique. Il en déduit, non pas qu'il y ait une relation directe entre ces ethnies et la figuration rupestre — ce serait là du comparatisme ethnographique banal, et inacceptable — mais que ce thème fait normalement partie d'une sorte d'inconscient collectif africain, différent de l'inconscient collectif jungien (qui est, lui, universel) mais de même nature, psychisme inné et non acquis historique. Or les historiens des religions ont quelques idées sur ces thèmes, où ils reconnaissent des symboles universels. Leur interprétation symbolique est donc proposée.

Illustrons cette démarche par un exemple concret, celui des béliers ornés. «Culte du bélier» a-t-on généralement avancé en guise d'explication: oui, mais quel culte? pour quel sens? Un tour d'horizon africain retrouve, outre l'Amon-Ré égyptien, des béliers «sacrés» dans de très nombreuses ethnies. Ils sont le plus souvent associés à des mythes cosmogoniques où, liés à la foudre et à la pluie, ils interviennent comme éléments mâles, livrant combat à une calebasse — élément femelle — ou s'accouplant à elle pour enfanter le monde visible. Or les historiens des religions connaissent bien ces couples cosmiques primordiaux — dieu ouranien mâle et Grande Mère — procréant le monde. Le Quellec considère donc comme apparentés tous ces béliers africains, y compris celui d'Amon-Ré et celui de nos figurations rupestres, où l'«ornement», généralement un sphéroïde, serait simplement un équivalent de la calebasse mythique. L'ensemble relèverait «d'un même mythologème, ayant reçu selon les lieux et les époques des réalisations très proches, bien que présentant de légères dissemblances» (p. 841).

Tout cela est certes possible, mais comment conclure, d'une virtualité symbolique, à un symbolisme certain? C'est ici que le pansymbolisme guette [3]. Car une interprétation fonctionelle est, généralement, possible aussi. Par exemple, une interprétation religieuse mais non symbolique, que le bélier orné, qui est habituellement précédé d'un «officiant», soit simplement une offrande, prête à être sacrifiée à quelque divinité. Comment trancher entre ces deux interprétations, non compatibles? Le Quellec suggère: l'interprétation symbolique est plus vraisemblable que l'interprétation banalement fonctionnelle, parce qu'elle est attestée dans de nombreuses ethnies africaines actuelles. Mais cela — valider une interprétation d'image d'une ethnie préhistorique par des croyances ou rites d'ethnies actuelles — s'appelle comparatisme ethnographique primaire. Il soulève les objections usuelles.

Encore plus primaire, néanmoins, avouons-le, serait une position positiviste radicale, qui refuserait de reconnaître l'existence, chez l'homme, de la fonction symbolique, et la probabilité qu'elle produise, à travers les cultures, certains symboles universels. La difficulté provient de ce qu'un symbole correspond non pas, d'une façon univoque, à une image, mais à une famille très vaste d'images toutes possibles. Et le choix entre tous ces possibles est de nature culturelle. Or si un ethnographe peut se faire expliquer, par un informateur, quel symbole exprime actuellement telle image, si un historien peut le déceler à travers un document écrit, comment le préhistorien, privé, lui, de commentaire, reconnaîtra-t-il qu'un symbole est exprimé? Un symbole peut-être imagé ici avec tel animal, là avec tel autre. En conclusion, bien que nous ne puissons qu'accepter, quant au principe, la validité et même, pour de nombreuses scènes, la nécessité d'une interprétation symbolique, les moyens de préciser cette dernière concrètement paraissent, en préhistoire, très difficiles à mettre en oeuvre. Des tentatives telles que celle de Le Quellec sont à encourager, mais les résultats resteront, semble-t-il, toujours imprécis et privés de certitude.

CONCLUSION

Nous constatons, au terme de cet inventaire des divers modes d'interprétation qui nous ont été proposés pour les figurations rupestres sahariennes, que la sphère du profane nous est quelque peu accessible par une lecture «empirique», pas trop naïve, qu'il ne peut être question de proscrire. Au contraire, les diverseses portes ouvertes pour l'exploration du domaine du sacré mènent soit vers l'impasse du comparatisme ethnographique, soit vers des terrains vagues et peu assurés, tels que celui de la «Culture des Chasseurs» de Huard ou celui des symboles universels.

La critique est facile et l'art est difficile, pensera-t-on, et il est exact que l'auteur de ces lignes n'a pas de théorie personnelle à proposer à la place de celles dont il a tenté d'évaluer la pertinence. A un certain moment de l'histoire, une tradition sacrée s'est perdue sans laisser de textes explicatifs, et nous cherchons à en retrouver le fil: mais peut-être cela est-il, tout simplement, impossible. Des approches réduites, faute de mieux, à des comparaisons avec d'autres traditions sacrées estimées vaguement analogues, ou à l'exégèse interne des structures du texte rupestre, ou à des lois générales de tous les univers symboliques, ne peuvent nous apporter que des informations peu précises, ou largement hypothétiques. Aucun Messie n'est venu nous apporter la Révélation des Textes rupestres.

Et pourtant nous sommes au moins certains de ceci: que de nombreuses compositions — certainement pas toutes — ne peuvent recevoir d'interprétation que symbolique. Une représentation comme celle de la Pl. 9 ne peut, en aucune culture, relever de la seule sphère profane. Devant ce type de figurations, nous sommes comme les captifs du mythe de la caverne dans la «République» de Platon: enchaînés, dans la caverne, aux concepts de notre culture, nous ne pouvons tourner la tête vers l'extérieur de la caverne, et nous ne pouvons voir, sur la paroi du fond, que les ombres de la réalité extérieure. La tentation est permanente de considérer ces ombres comme si elles étaient la réalité, c'est-à-dire de nous arrêter à la lecture empirique, celle de la sphère du profane. Non, nous dit Platon, la vraie réalité, ce sont les Idées, c'est ce qui produit les ombres, c'est un grand feu allumé sur la colline, derrière nous.

Dans l'art rupestre saharien également, durant son âge d'or de la période ancienne, la réalité vraie, la seule importante, celle que cet art avait essentiellement pour mission d'exprimer, c'était certainement — envahissant et structurant la sphère profane elle-même — le domaine du sacré: comme dans tous les arts de toutes les grandes civilisations. Survint alors la phase climatique de l'Aride actuel, éteignant les sociétés pastorales et leurs dieux. Dans la période récente s'instaura l'empire des hommes, avec ses valeurs profanes, principalement guerrières. Du grand feu sur la colline, ne subsistèrent que quelques cendres, ces figurations rupestres qui nous disent encore sa grandeur.

NOTES

1. Unique exception, très récente: Le Quellec (1992: ex. p. 189, 222) procède parfois à quelques comparaisons avec les croyances peules, ni plus ni moins toutefois qu'avec celles de nombreuses autres ethnies africaines.

2. Communication de A. Smith au Symposium de Poznan, 1988, «Environmental Change and Human Culture in the Nile Basin and Northern Africa until 2d Millenium BC» et Abstract au Congrès de Milan, 1990, «L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico» — Communication de U. Sansoni à la Réunion annuelle des «Amis de l'Art rupestre saharien», Pinerolo, juin 1992.

3. Un exemple symptomatique, p. 308: non seulement Le Quellec rapporte avec complaisance les opinions de Eliade et Zervos, pour qui «dans toutes les cultures néolithiques» les cornes de Bovinés ont valeur symbolique (fécondité, Grande Mère, etc), parce qu'elles épousent généralement la forme du croissant lunaire, mais encore il essaie de leur annexer les cornages de forme différente.

BIBLIOGRAPHIE

ALLARD-HUARD L. et P. HUARD. 1981. Les gravures rupestres du Sahara et du Nil. I. Les Chasseurs.

BEDNARIK R. G. 1984. On the nature of psychograms. *The Artefact*, 8, p. 27-32

BEDNARIK R. G. 1986. Parietal finger markings in Europe and Australia. *Rock Art Res.*, 3, p. 30-70

CAMPS G. 1980. Berbères, Aux marges de l'Histoire. Toulouse, Ed. des Hespérides

CONKEY M. 1988. The structural analysis of Palaeolithic art. *In Archaeological thought in America*, C. C. Lamberg-Karlovsky ed., Cambr. Un. Press, Cambridge, p. 135-154

DEACON J. 1992. Arrows as agents of belief amongst the /Xam Bushmen. M.Shaw Lect.3, South African Museum, Cape Town, 21 p.

DERRIDA J. 1967-a. L'Écriture et la Différence. Seuil (Points), Paris

DERRIDA J. 1967-b. De la grammatologie. Edit. de Minuit, Paris

ELIADE M. 1953. Traité d'histoire des religions. Payot, Paris

HAMPATÉ-BA A. et G. DIETERLEN. 1961. Koumen, Texte initiatique des pasteurs Peul. *Cahiers de l'Homme*, Mouton, Paris, 96 p.

HAMPATÉ-BA A. et G. DIETERLEN. 1966. Les fresques d'époque bovidienne du Tassili-n-Ajjer et les traditions des Peuls: hypothèse d'interprétation. *Jal Sté Afric.* 36, p. 151-157

HAMPATÉ-BA A. et G. KESTELOOT. 1968. Kaïdara, récit initiatique peul. Julliard, Paris

HAMPATÉ-BA A. et G. KESTELOOT, C. SEYDOU et A. E. SOW. 1974. «L'éclat de la grande étoile» suivi du «Bain rituel». Armand Colin, Paris

HROMNIK C. A. 1991. A testament to the shamanistic hallucinatory trance theory of the Southern African Rock Art (with Comment by J. D. Lewis-Williams). *Rock Art Res.*, 8, 2, p. 99-108

HUARD P. et L. ALLARD. 1977. Les Chasseurs anciens du Nil et leurs témoignages gravés à Uweinat, au Sahara tchadien et au Fezzan oriental. *Bull. S. P. F.*, 74, Et. Trav. 2, p. 642-660

HUARD P., J. LECLANT, L. ALLARD-HUARD. 1980. La Culture des Chasseurs du Nil et du Sahara. Mém. CRAPE, 29, 2 vol., Alger

JOLLY P. 1992. Ethnographic clarifications: a response to Hromnik and Willcox. *Rock Art Research*, 9, 1, p. 69-72

JUNG C. G. 1964. (Trad. franç., 1992). Essai d'exploration de l'inconscient. Dencel, Paris (Folio)

LAJOUX D. 1977. Tassili n'Ajjer. Ed. du Chêne, Paris

LANTAIGNE M. P. 1991. Palaeoneurology — Mapping the neural pathways of the human brain: Implications for Cognitive and Ideological Theory in Rock Art. Paper at S.A.R.A.R.A. Conference on Rock Art, August 1991, Natal (14 p.)

LECLANT J. 1990. Égypte, Sahara et Afrique. *Archéo-Nil*, 0, p. 5-9

LEFEBVRE L. 1962. Hypothèse nouvelle sur les peintures rupestres du Tassili-n-Ajjer d'après «Koumen» de A. Hampaté-Ba et G. Dieterlen. *Libyca*, IX-X, p. 271-274

LE QUELLEC J. L. 1992. Le symbolisme de l'art rupestre du Sahara central. Thèse Doct. Univ. Paris, 3 vol., 1028 p., 190 fg.

LEROI-GOURHAN *A*. 1965. Préhistoire de l'Art occidental. Mazenod, Paris

LEVI-STRAUSS C. 1958 et 1974. Anthropologie structurale. Plon (Agora), Paris

LEVI-STRAUSS C. 1962. La Pensée sauvage. Plon, Paris

LEWIS-WILLIAMS J. D. 1992 Vision, power and dance: the genesis of a Southern African rock art panel. Veertiende Kroon-Voordracht Museum voor Anthropologie en Praehistorie, Amsterdam, 36 p. + 16 fg.

LEWIS-WILLIAMS J. D. and T. A. DOWSON. 1988. The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. (With comments and reply). *Curr. Anthr.*, 29, 2, p. 201-245

LEWIS-WILLIAMS J. D. and T. A. DOWSON. 1989. Theory and Data: a brief Critique of A. Maershack's Research and Position on Upper Palaeolithic Shamanism. *Rock Art Res.*, 6, 1, p. 38-50

LHOTE H. 1969. Recherches sur les voies de migrations et la zone d'expansion des populations pastorales préhistoriques du Sahara. Actes 1er Coll. Int. Arch. Afric., Fort-Lamy. Et. et Doc. tchadiens, I, p. 269-285

LHOTE H. 1972. Perioden des saharischen Vorgeschichte. *In Die Sahara und ihre Randgebiete*, II, H. Schiffers ed., p. 264-303

LHOTE H. 1976. Vers d'autres Tassilis. Arthaud, Paris

LHOTE H. 1979. Les gravures de l'Oued Mammanet. Nouvelles Ed. Afric., Dakar

LHOTE H. 1987. Les gravures du pourtour occidental et du centre de l'Aïr. Ed. Recherche sur les Civilisations, Mém. 70, A.D.P.F., Paris

MAYNARD L. 1979. The Archaeology of Australian Aboriginal Art. *In Exploring the Visual Art of Oceania*, S. Mead ed., Univ. Press Hawaii, p. 83-111

MUZZOLINI A. 1986. L'art rupestre préhistorique des massifs centraux sahariens. British Arch. Reports, Cambridge Monogr. Afric. Arch. 16, *B.A.R. Intern. Series* 318, Oxford, 355 p., 187 ill.

MUZZOLINI A. 1991-a. Masques et théromorphes dans l'art rupestre du Sahara central. *Archéo-Nil*, 1, p. 17-42

MUZZOLINI A. 1991-b. The Rock Paintings of Tikadiouine (Tassili n'Ajjer, Algeria) and the Iheren-Tahilahi group. *Proc. Preh. Soc.* 57, 2, p. 21-34

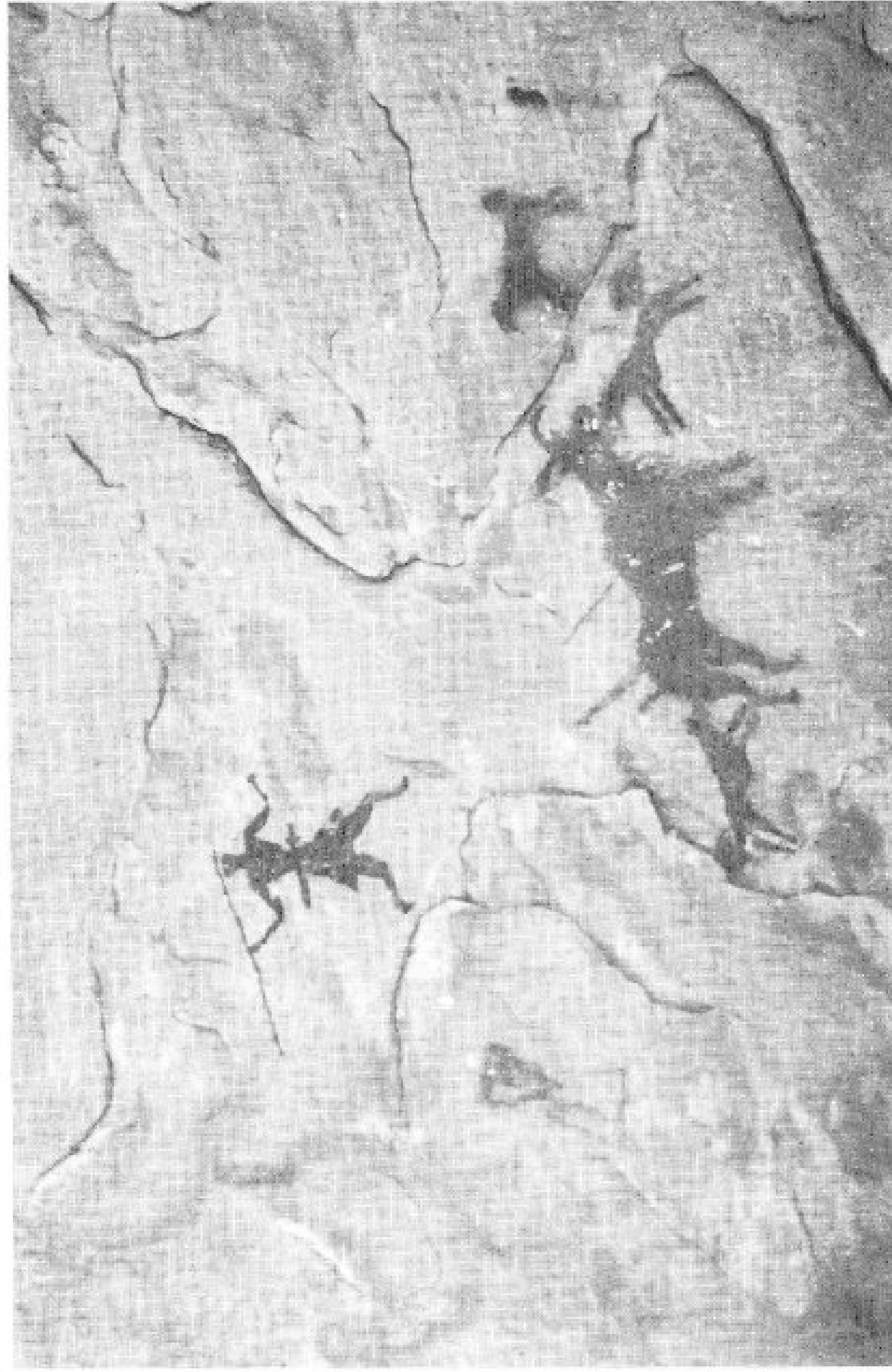
MUZZOLINI A. 1991-c. Que sont les «Chasseurs» et les «Chasseurs-Pasteurs» du Fezzan? *Espacio, Tiempo y Forma*, ser. 1 Preh. y Arqueol., t. IV, Madrid, p. 269-282

PARKINGTON J. 1989. Interpreting paintings without a commentary: meaning and motive, content and composition in the rock art of the western Cape, South Africa. *Antiquity*, 63, 238, p. 13-26

REICHEL-DOLMATOFF G. 1972. Drug-induced optical sensations and their relationship to applied art among Colombian Indians. *In Art and society*, M. Greenhalgh and V. Megaw eds, p. 289-304

VINNICOMBE P. 1976. People of the Eland. Pietermaritzburg, Natal Univ. Press

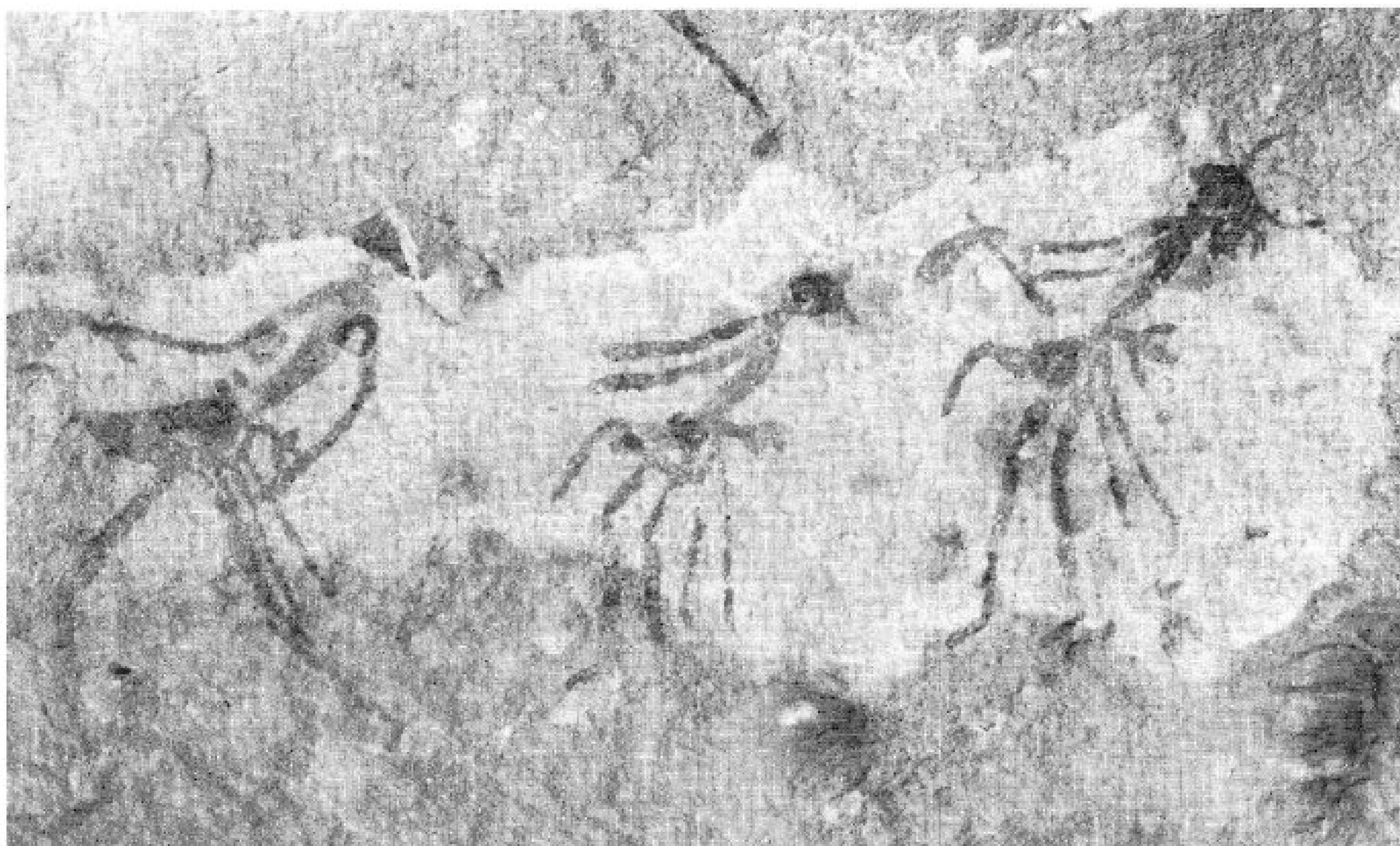
YOYOTTE J. 1968. Les trésors des Pharaons. Skira, Genève



Pl. 1. — La sphère du profane. Chasse au mouflon, avec chiens, encore pratiquée de nos jours. Début de la période cameline. Peinture, In-Itinen (Tassili). (L. du mouflon = 20 cm env.)



Pl. 2. — Peintures du groupe des Têtes Rondes. Le personnage principal tient une massue et un «croissant» symbolique. Mouflon (au-dessus), animal indéterminable (en bas), graphismes ou sujets énigmatiques. Taflamine (Tassili). (H du personnage principal = 80 cm env.)



Pl. 3. — File («rituelle»?) de trois personnages du groupe des Têtes Rondes, à pagnes complexes ornementés. Ils tiennent une tige et un objet énigmatique. Cet objet, surnommé (provisoirement) «sac» ou «raquette», est connu dans de nombreuses peintures des Têtes Rondes et sur des gravures de l'école «bubaline». Un personnage est ici affublé de cornes. Peinture, Jabbaren (Tassili) (H = 20 cm env.)



Pl. 4. — Scène mystérieuse (pour nous), groupe des Têtes Rondes. Un animal fantastique indéterminable, flaire un personnage assis ou tombé. Sur le cou de l'animal, un motif géométrique (symbolique?), connu aussi ailleurs. Peinture, Aboteka (Tassili). (L de l'animal = 250 cm env.)



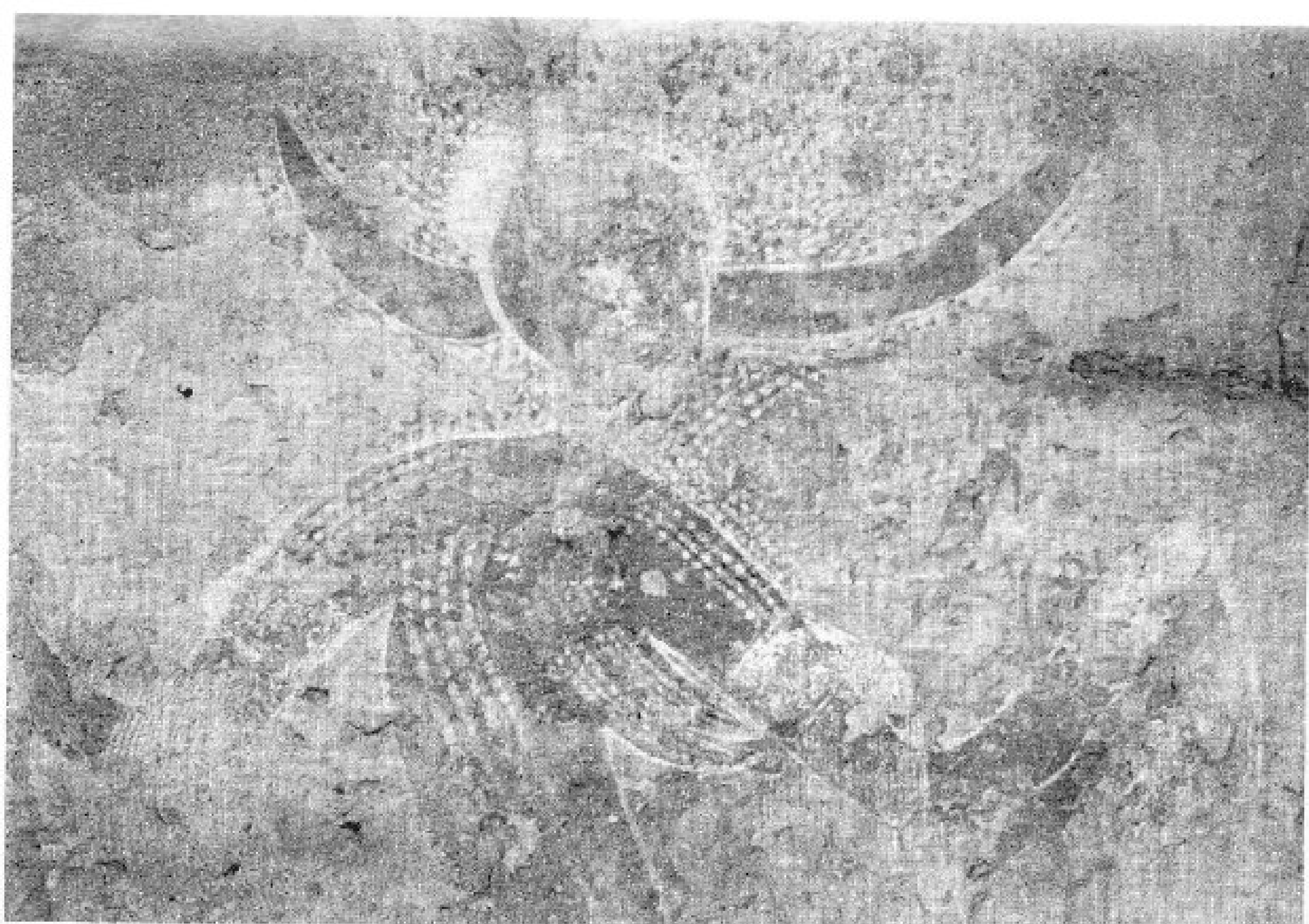
Pl. 5. — Gravure, d'appartenance stylistique et d'âge imprécis (vraisemblablement vers la fin de la «période ancienne» définie dans le texte). Probable chasse à l'autruche (quoique l'autruche soit de patine plus claire, mais cela peut être dû à un grattage ultérieur). Chien, et petit animal à attribut céphalique rappelant ceux des béliers «à sphéroïdes» de l'Atlas. Sur la tête de l'archer, trois traits, probablement des plumes. L'intention symbolique apparaît dans la dimension inhabituelle de la flèche et dans les traits joignant les deux sexes et le bras de l'archer. Tiout (Atlas saharien). (L tot. de la scène = 110 cm env.)



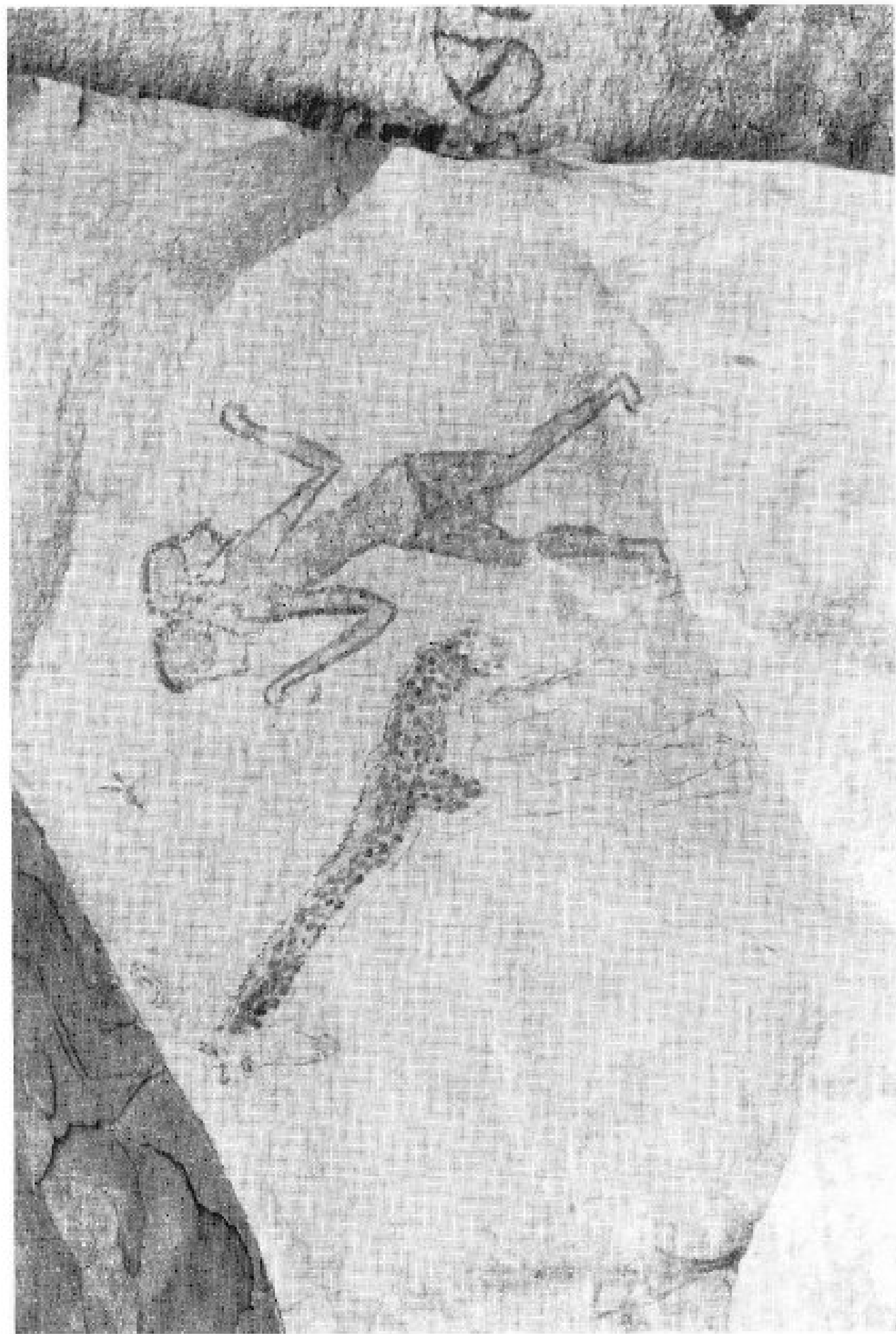
Pl. 6. — Un personnage à tête soigneusement et inhabituellement emplumée a une relation mystérieuse avec un gros disque. De tels disques sont connus ailleurs, toujours aussi énigmatiques. Au-dessous, un deuxième personnage, également emplumé. Groupe et âge imprécis, probablement vers le début de la «période récente». Peinture, Jabbaren (Tassili). (H = 30 cm env.)



Pl. 7. — Personnages à masques et peintures corporelles, porteurs de palmettes, brandissant l'«arme courbe». Cette dernière figure souvent dans des scènes d'atmosphère non profane. Les excroissances dorsales, connues aussi ailleurs, restent énigmatiques. Peinture, groupe d'Iheren-Tahilahi. Tahilahi (Tassili). (H en pied = 30 cm env.)



Pl. 8. — La «Dame Blanche», «déesse cornue» d'Aouanrhet (Tassili), peinture du groupe des Têtes Rondes. Visage barré par une réserve en sa partie basse. Lignes de peintures ou tatouages sur les bras, le buste et les seins. (H en pied = 110 cm env.)



Pl. 9. — Personnage à deux têtes, peinture du groupe d'Iheren-Tahilahi. Ti-n-Moussa (Tassili). (H = 50 cm env.)

Imprimerie ORIENTALISTE, P.B. 41, B-3000 Leuven

Publications



Les
PUBLICATIONS
de
l'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE
DU CAIRE

Périodiques

Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale
Bulletin de Liaison du Groupe International d'Étude de la Céramique Égyptienne

Monographies

Série des Voyageurs Occidentaux en Égypte

sont en vente

- A Paris, au SEVPO (vente directe), 2 rue Paul Hervieu, Paris XVe (métro Javel); (vente par correspondance) 27-39 rue de la Convention, 75732 Paris, Cedex 15.
- Au Caire, à l'IFAO, 37, rue El-Cheikh Aly Youssef (Mounira). B.P. Qasr el Aïny 11562 Le Caire R.A.E. Possibilité de commande par correspondance ou de «Standing-order».

* * *

Catalogue gratuit sur demande